

Тов. Якоборовский, штурмовик-ударник, бригадир бетонщиков, член ВКП (б) (Харьковский Тракторстрой), рис. А. Комашка,

За пролетарское искусство

№ 8

Журнал Российской Ассоциации пролетарских художников

ОГИЗ—ИЗОГИЗ МОСКВА 193

РЕЗОЛЮЦИЯ секретариата РАПХ по докладу ЛОРХа (Заседание 28 июля 1931 г.)

Заслушав доклад ЛОРХа (Ленинградской организации рабочих-художников), секретариат отмечает достижения, имеющиеся у ЛОРХа в результате его годовой работы. Вовлечение 630 рабочих-художников с фабрик и заводов (из них 95% рабочих, работающих непосредственно на производстве, более половины — партийно-комсомольский состав лорховцев), 22 фабрично-заводские ячейки ЛОРХа; задача, поставленная недавним собранием лорховского актива, а именно — довести число организованных рабхудов в Ленинграде к следующему дню печати до 3 тысяч, — все это говорит о том, что в лице ЛОРХа мы имеем действительно массовую рабочую художественную организацию. Необходимо отметить и творческие успехи ЛОРХа.

Ряд специальных выставок (в том числе иллюстрированная выставка фабрично-заводской печати и районной печати к III ленинградской областной партийной конференции и к XVI партсъезду, выставки-лавины ЛОРХа, передвигавшиеся по заводам и районам) имел большое политическое значение. Вместе с тем они показали многочисленные новые виды массовой рабхудовской работы (новый тип цеховых стенновок, изометла, фабрично-заводские витрины ЛОРХа, портретные галлереи ударников, «черные» галлереи, колхозные плакаты и мн. др.).

Творческая учеба лорховцев не отделима от их ударной художественной работы на фабриках и заводах.

В большой мере успехи ЛОРХа объясняются его связью с ведущей пролетарской организацией на фронте искусства — с Ассоциацией пролетарских писателей. Наличие лапповского ядра в лорховском руководстве, вхождение теоретической секции ЛОРХа в ЛАПП, участие лорховцев в работе с «литфронтом» благоприятствовали развитию теоретической работы ЛОРХа. Разработка основных методологических напостовских установок в области изо на основе критического разбора большого количества конкретной художественной продукции, правильная позиция ЛОРХа в вопросе о консолидации пролетарских сил на изофронте и в создании ЛАПХа обязаны опыту массового пролетписательского движения, с которым соприкасается лорховская практика.

Вместе с тем секретариат отмечает ряд недочетов в работе ЛОРХа, из которых важнейшие:

Невхождение в ленинградский отдел Федерации и недооценка руководством ЛОРХа работы в области текстиля, керамики, живописи, скульптуры и т. д. при основном направлении творческой практики на стенгазеты и заводские многотиражки.

Слабый организационный охват лорховцев, вследствие чего имеющиеся ячейки часто не могут развернуть своей работы, работают самотеком и т. п.

Отсутствие достаточного числа художников-профессионалов, которые бы смогли постоянно руководить учебой фабрично-заводских лорховских ячеек и оказывать им художественно-организационную помощь.

Отсутствие охвата колхозных художников и совхозных рабочих-художников.

Указанные недочеты должны быть выправлены в возможно кратчайший срок.

Секретариат РАПХа считает также необходимым следующее:

По вопросу о вхождении ЛОРХа в ЛАПХ: вся лорховская организация должна войти в ЛАПХ как массовая база будущей лапховской организации. Это не исключает возможности последующей внутренней чистки ЛАПХа.

Немедленно же осуществить на деле прикрепление к лорховским ячейкам художников-профессионалов, принятых в ЛАПХ и находящихся сейчас в Ленинграде (а также возвращающихся из летних поездок по мере их приезда).

Организовать осенью этого года широкое совещание рабочих-художников Москвы, на котором поставить доклад ЛОРХа.

Подготовить предварительно к этому совещанию материалы по массовому рабхудовскому движению.

Издать брошюру по массовому рабхудовскому движению, положив в ее основу опыт ЛОРХа.

Поручить лорховцам написать статью в журнал «За пролетарское искусство» по вопросу о массовом рабхудовском творчестве, в развитие соответствующих положений, имеющихся в платформе РАПХа.

Создать бригады по изучению массового рабхудовского творчества в ряде районов СССР.

Привлечь ЛОРХ к участию в журнале «За пролетарское искусство».

Приступить к организации колхозных и совхозных художников.

ЗА пролетарское искусство

журнал российской ассоциации пролетарских художников

АВГУСТ

№ 8

СОДЕРЖАНИЕ:

ИСКУССТВО—на борьбу против ИМПЕРИАЛИЗМА

В капиталистических странах искусство всегда служило и служит правящим классам, буржуазии, ее империалистическим тенденциям и захватническим целям. Было бы большой наивностью полагать, что милитаристическая пропаганда имеет место только в военное время. Главным образом, она подготовляется и развивается в мирное время. В момент самой войны пропаганда милитаризма только конкретизируется, наполняется более определенным содержанием. Это особенно четко и ясно можно проследить на примере империалистической войны 1914—1918 гг. в бывш. царской России.

В царской России, империалистическая война способствовала об'единению буржуазии с дворянством. Об'единение дворянства и буржуазии происходило на почве захватнических тенденций, боязни рабочего движения, выражавшегося в целом ряде забастовок и стачек накануне войны (1912—1913 гг.). Об'единившиеся буржуазия и либеральное дворянство создают во время войны общественные организации милитаристического характера (союз земств и городов и военно-промышленный комитет) и пытаются «по-культурному» по-«европейски» организовать снабжение фронта. Промышленность целиком подчиняется целям и задачам милитаризма.

В первые дни войны перед буржуазией, помимо контроля и практического руководства, встает вопрос и идеологического порядка — обработки мозгов пролетариата и крестьян. Для успешного разрешения этой задачи буржуазия всеми силами и средствами привлекала и покупала интеллигенцию в качестве пропагандиста буржуазной идеологии.

Уже в начале 90-х годов существовала крепкая связь между писателями, художниками, учеными и представителями крупного капитала (Мамонтов, Морозов, Рябушинский).

В годы мировой войны эта связь еще более укрепилась. Этим обусловилось то служебное положение, которое заняло искусство по отношению к буржуазии и либеральному дворянству в смысле удовлетворения их классово-захватнических тенденций.

Традиции, идейные ценности, веками накопленные литературой и искусством, в годы войны не только-буржуазная, но и мелкобуржуазная интеллигенция оптом продала буржуазии.

Капиталисты в дни войны заставляли литературу и искусство обслуживать свои непосредственные хищнические интересы, идейно мобилизуя и организуя вокруг себя ряд журналов («Отечественная война» «Партизан», «Лукоморье»). Вокруг этих журналов сколачивались целые группы буржуазных писателей, таких, как Леонид Андреев, Гумилев, Соллогуб и др. Иллюстраторами их шовинистических идей в живописи были: Сомов, Лансере, Билибин и др., которые одурманивали головы пролетариата лубочными картинками шовинистического характера («Дюжина немцев на одном казачьем копье», «Как казаки украли австрияка», «Подвиг русской девушки или знай наших баб», «Городки», «Удаль русская» и т. д.).

Искусство и литература привлекались на службу войны, все это служило на пользу буржуазии и ее золотого тельца.

Один из критиков, давая оценку шовинистическому журналу «Современный мир», сомневался: «Золотая ли цепь у современного «Лукоморья»? «Современный мир» утвердительно ответил: «Да, цепь вокруг дуба, конечно, золотая!» Это уже

не скрытый экивок, а явное указание на продажность всей той художнической и писательской массы, которая пошла в услужение к Сытиным и Сувориным и ратовала за золотой мешок, за капиталистическое «золотое сердце России».

«Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей
И так сладко рядить победу,
Словно девушку в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага».

Гумилев.

Устами Гумилева говорила та часть буржуазии и дворянства, которая видела свое спасение в войне, искала убежища от революции в империалистической бойне. Но судьба сулила другое. Война, благодаря глубокому классовому сознанию пролетариата и роли его партии, для буржуазии оказалась не спасением, а поражением. Октябрь смел буржуазию в мусорный ящик истории, а вместе с ней выбросил и ее идеологов, ее шовинистическое искусство, отравлявшее ум и сознание пролетариата.

Рабочий класс СССР под руководством большевистской партии и при поддержке мирового пролетариата строит свою культуру, свое социалистическое искусство, освежающее и оздоровляющее человечество, искусство, зовущее на уничтожение тех, кому нужны войны, кому нужны угнетение и порабощение рабочего класса.

Западная буржуазия, буржуазия, задыхающаяся в лапах экономического кризиса и ищущая выхода из создавшегося положения через кровь, через войны, через пытки, застенки, через невиданное зверство и неслыханное угнетение и порабощение рабочего класса, проделывает сейчас то же самое, что проделывала она во время войны.

Буржуазия лихорадочно готовится. Она мобилизует все силы для идейного развращения масс, создает свою агентуру в искусстве и в литературе, группу продажных писак и художников. Повсеместно создаются группы фашистских псевдонародных, социал-предательских писателей и художников, которые отравляюще действуют на психику и ум пролетариата, которые подло, нагло развращают сознание трудящихся масс...

Работникам искусства нужно это осознать. Нужно понять всю наглость и весь цинизм буржуазии, ее писак и художников, которые по указке буржуазии обволакивают массы паутиной социал-фашизма, ослепляют, затуманивают мозг пролетариата с тем большим остервенением, чем грознее встает перед буржуазией призрак пролетарской революции.

Атмосфера накалена теперь, как никогда.

Работникам искусства надо это учесть, надо понять всю ту пропасть порабощения и унижения, куда толкает пролетариат Запада буржуазия и ее наемные писаки.

Искусство—одно из могущественнейших орудий для овладения сознанием масс, им надо действовать более метко и уверенно, чем действовали мы до сих пор. Разить врагов, беспощадно бороться за мир, за социализм, против угрозы империалистической войны — таковы задачи искусства и каждого художника в отдельности.

Нужно разоблачать ложь буржуазии и ее приспешников от искусства.

Антиимпериалистическая выставка ФОСХ, открывшаяся 1 августа в Парке культуры и отдыха, есть начало той борьбы против империализма, которую изоискусство должно развернуть во всю ширь в ближайшее время.

На опыте этой выставки можно констатировать серьезный сдвиг к политически насыщенному искусству, к максимальной выразительности идеологического содержания. «Художник»,—как отмечает тов. Ем. Ярославский в своем отзыве о выставке,—впервые по-настоящему почувствовал остроту, важность, значительность задачи, а главное, почувствовал, что у него есть силы — пусть пока еще слабые — заговорить против опасности интервенции, против империалистической войны, против капитализма языком образов, красок, линий, пластики. Это стало возможно потому, что художник более сроднился с классовой борьбой, стал в массе ее участником, что он остро воспринимает ненависть масс против хищников империализма. Художник политически вырос, он вырос как мастер и как борец за социализм.

Каждый художник—борец на культурно-идеологическом фронте, он должен поставить перед собой задачу борьбы с вдохновителями войны, с хищниками, подготовляющими новую бойню для миллионов эксплоатируемых рабочих и крестьян ради нового грабежа и передела мира.

Но этого мало. Художник своим творчеством должен звать на борьбу угнетенных против угнетателей, за освобождение от ига капитала; из бездны страданий, мучений, голода, одичания — к светлому будущему коммунистическому обществу.

У меня сложилось впечатление, что художник впервые по-настоящему почувствовал остроту, важность, значительность задачи, а главное — почувствовал, что у него есть сила — пусть пока еще слабые — заговорить против опасности интервенции, против империалистической войны, против капитализма языком образов, красок, линий, пластикой. Это стало возможно, потому что художник более сроднился с классовой борьбой, став в массе ее участником, что он остро воспринимает ненависть масс против хищников империализма. Художник политически вырос.

Но он вырос и как мастер. Что особенно ценно, наряду с большими и уже признанными мастерами растут выдвиженцы, рабочая молодежь.

Искусство на службе революции, искусство, как оружие борьбы, как язык пропаганды за социализм, — вот достижение этой выставки.

Ем. Ярославский

1. VII. 31.

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА „ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО"

В январе-феврале сего года я сдал в редакцию статью „Архитектура и цветопись", которая была отвергнута вашей редакцией. После этого я ее перерабатывал совместно с т. Маца и сдал в „Бригаду художников". В связи с пересмотром некоторых установок и отказом от прошлых ошибок она и в этом виде не соответствует настоящим моим взглядам.

Прошу поэтому ее совершенно не печатать, так как с высказанными там взглядами не согласен.

В. КОСТИН

17 июля 1931 года

ОТ РЕДАКЦИИ: Редакция с удовлетворением отмечает, что т. Костин не согласен сейчас со своей статьей „Архитектура и цветопись". Однако отказаться от своей статьи, это не значит еще преодолеть свои ошибки. Статья эта является характерным документом механистических взглядов в искусствоведении правого оппортунизма в левой форме, теоретического обоснования замены искусства технологией. С этими взглядами нужно повести решительную и беспощадную борьбу. Поэтому мы считаем нужным поместить статью т. Костина с ответом на нее т. Амова, с тем, чтобы до конца разоблачить эту чуждую пролетарскому изодвижению теорию.

В. Костин

АРХИТЕКТУРА и ЦВЕТОПИСЬ

Архитектура сегодняшнего дня

В архитектуре сегодняшнего дня борются два течения. Первое представлено консервативной группой старых архитекторов-эстетов, любителей канонов, реставраторов и украшателей, ориентирующихся на обывательски и реакционно-настроенных заказчиков; второе представлено активной советской молодежью, провозгласившей архитектуру, как наиболее целесообразное и отвечающее социальным задачам эпохи искусства.

Путь преодоления старых архитектурных форм был болезненно сложен. Размах творческой мысли молодых архитекторов беспрестанно наталкивался на отсутствие средств, консервативность заказчика и жилищный кризис.

Первые ласточки коллективного жилья появились в 1925 году. Но это настолько робкие, подражающие Западу постройки, напоминающие старые «доходные дома», что их всерьез принимать за что-то новое совершенно невозможно.

Построенные значительно позже дом Мосстроя на Ильинке и здание Оргметалла срываются на внешнюю левизну, ложное переваривание «нового» западного стиля. Архитектурные журналы загромождены явно фантастическими, формалистическими проектами, которые никогда нигде не могут быть осуществлены.

Такое положение расчищало почву для выступления консервативной группы архитекторов. Был построен телеграф Рербергом, «эклектическое» «стильное» здание, срывающее за своей «помпезностью» пустоту творческой мысли и убожество архитектурного мышления. Было достроено здание правления Госбанка архитектором Желтовским — несусветная реставрация, подделка, фальшивая имитация.

Рабочей общественностью попытки подобного рода встречались в штыки. Так, например, представленный группой МАО проект Дворца культуры на месте Симоновского монастыря, реставрирующий снесенный монастырь, был встречен единодушным возмущением рабочих, требовавших предания суду авторов реакционного проекта. Наряду с выступлениями подобного рода продолжались работы архитекторов.

Мы не можем рассматривать конструктивизм, как столбовую дорогу социалистической архитектуры, не только потому, что конструктивизм отличается самодовлеющим техницизмом и некритическим отношением к западным образцам, но, главным образом, потому, что он игнорирует требования рабочих социально-политического порядка.

Нельзя недооценивать моменты идеологического воздействия архитектурных форм. Нельзя забывать о том, что класс-победитель хочет иметь такие здания, которые являлись бы архитектурными памятниками его побед. Но это, конечно, не дает права всяким любителям «грандиозного», помпезного и эффектного подменять архитектуру стилизаторством и украшательством.

Живопись или цветопись

Участие живописи в архитектуре до сих пор было чисто случайным и поверхностным. Живопись привлекалась только к украшению. С ее помощью обделывали фасады домов под разные «стили». Сама архитектурная идея передавалась живописными способами (например, дом бывш. Якунчиковой в Мертвом пер. или гостиница бывш. «Метрополь», украшенная фреской Врубеля).

Наступившая затем реакция совершенно изгнала живопись из архитектуры. Доходные дома или наши неудачные попытки коллективного жилья (дома на Усачевке) абсолютно игнорировали живопись.

Но с ростом индустриализации страны развивается крупное строительство и встает остро вопрос о пролетарском архитектурном стиле.

Разрешение этого вопроса связано с вопросом об отношении живописи к архитектуре. Живопись привлекается, прежде всего, для окраски фасада и внутренних помещений. Как практика, это—серая облицовка внешних частей здания и кое-какое применение цвета в комнатах. Но были попытки более широкого использования особенностей цветового воздействия на человека. В этом отношении интересен проект дома правительства в г. Алма-Ата архитектора Гинзбурга. Там каждая комната, каждая стена должна быть окрашена в цвет, наиболее отвечающий функциям данного помещения.

Как пример, можем еще раз указать на вестибюль Планетария или новое здание Моссовета.

На основе этих и других попыток использования цвета в архитектуре и, главным образом, на основе лабораторных опытов можно уже говорить о необходимости постоянного сотрудничества живописца и архитектора.

В самом деле, что представляет собой комната? По хорошему определению Гинзбурга—«пространственное сочетание цветовых экранов, замыкающих воспринимающего человека». Если рассматривать живопись как искусство цвета, то в комнате мы будем иметь, может быть, самый «чистый», абстрактный вид живописи. Лучше всего этот вид живописи назвать цветописью.

Станковое искусство как цвето-лаборатория архитектуры

Значение станковой живописи за последние 25—30 лет не может сравниться с ее прежней ролью. Она сильно оттеснена развитием так называемых производственных искусств.

У нас в советской России позорная практика приспособленцев-художников, выезжавших на родном сюжете, чрезвычайно снизила цветную качественность живописных произведений. Оттого значение живописи еще более утратилось. Между тем ее роль может быть неизмеримо велика.

Как можно применить цвето-фактурные искания станковой живописи к цветописи в архитектуре?

Ясно, что художнику, имеющему каждый день дело с цветом и красками, лучше всего должна быть известна сила воздействия тех или иных красочных гармоний, сочетаний и контрастов. Ближе всего ему знакомы способы цветовой обработки плоскости и воздействие цвета на психику человека. Этот богатейший опыт лучше всего может применить к «цветочным экранам», т. е. стенам комнат, художник-станковист, проделывающий большую, серьезную, лабораторную работу над кусками холста у себя в мастерской.

Исчерпываются ли этим все наши требования к живописцу-художнику? Конечно, нет! Станковое искусство, без сомнения, несет в себе и другие возможности, особенно в части идеологического воздействия на массы путем изображения, показа какого-либо общественного явления.

Но это совершенно не освобождает художника от работы над цветом, над моментом строгого живописного порядка. Художник-станковист призывается для разрешения очень сложных проблем участия цвета во всей системе архитектурно-пространственных вопросов.

Цветопись в архитектуре

Две одинаковые комнаты могут казаться разной величины при условии различной цветовой окраски. Так, например, белая комната кажется больше темной комнаты того же размера. Стена, окрашенная в голубой цвет, как бы ломает квадратную комнату и делает ее прямоугольной. Известно, что раскраска стен комнаты одним тоном, но разной интенсивности, дает почувствовать чисто пространственное расширение помещения.

Все это показывает, что известные цветовые сочетания позволяют делать комнату длинной, высокой, квадратной или низкой, по желанию художника, располагающего цветовые экраны—стены, соответственно требованиям данного помещения.

Шкала холодных цветов (голубой, серый, зеленоватый) делает комнату более пространственной; гамма теплых (желтый, красный, коричневый) делает ее более плоской, «тяжелой». Живописцу известно, что соседство двух различных цветов заметно влияет друг на друга, повышая или понижая их интенсивность, являющуюся большим фактором в зрительно-осязательном расширении комнаты.

Все это заставляет утверждать, что цветопись может исправлять ошибки, допущенные конструкцией, и мало того, увеличивать нужные эффекты, делая, например, коридоры более длинными, комнаты более высокими, вестибюли более просторными.

Но это—одна часть возможностей цветописи. Гораздо шире нужно привлекать ее по линии социально-классового воздействия на человека.

Каждый цвет, влияя на нашу сетчатую оболочку, вызывает не только психо-физиологическое раздражение, но и возбуждает чувства чисто социального, классового порядка. Розовая мещанская комната и оранжевый абажур вызывают у обывателя известное чувство удовлетворения, уюта и покоя, тогда как эта же комната у человека с более крепкой идеологической установкой вызывает только чувство презрения, не говоря уже о том, что цвет красного флага будоражит фашиста, как удар кнута, тогда как у пролетария возбуждает чувство классовой солидарности и мощи. Но здесь кроется еще один более сложный момент двоякого влияния цвета. Тому же фашисту, например, могут очень нравиться красные обои женского будуара или красная кофточка его возлюбленной. Таким образом, совершенно необходимо учитывать социально-классовое влияние цвета, идущее часто вразрез с физиологическим воздействием на психику человека.

Однако наше строительство рассчитано прежде всего на рабочих, имеющих в общем одинаковую пролетарскую идеологию. Существующая разница между передовыми и отсталыми рабочими сводится к недостаточной образованности и культурности многих из них. Несомненно, что здесь мы можем говорить о физиологическом влиянии цвета, зная, что его социально-классовое воздействие будет однородным.

Ясно, что совершенно не безразлично, в какой среде находится человек во время работы или отдыха, и ясно, что эта среда не всегда должна быть одинаковой. Так, например, желтый цвет производит приятное, теплое впечатление, он поднимает настроение, делает человека веселым. Синий цвет делает его безучастным, меланхоличным, неповоротливым; красный же, наоборот, возбуждает невероятную энергию, стремление двигаться, кричать и волноваться. Но при более постоянном воздействии его сила ослабевает и начинает пробуждать чувства усталости. Самым спокойным цветом спектра следует считать зеленовато-желтый, так как он не содержит в себе ни раздражающих лучей красного, ни угнетающего действия синего и фиолетового. Надо только сказать, что злоупотребление зеленым или желтым тонами не дает уже нужных эффектов. Кто-то совершенно правильно заметил, что «если увеличить вдвое интенсивность раздражения, то это не значит, что вдвое увеличится и интенсивность ощущения».

Небезынтересно также наметить проблемы цветовых комбинаций. Живописец-станковист знает, какие необыкновенные эффекты достигаются не смешиванием красок, а их близким соприкосновением в чистом виде. Есть пары цветов, при расстоянии менее различаемые; есть, наоборот, далеко различаемые. К последним принадлежит пара: черный—желтый, к первым—красный—зеленый.

Отмечу, наконец, еще один момент, который часто играет решающую роль—это освещение. Все построения художника, рассчитанные на дневной свет, теряют всякий свой смысл при электрическом освещении. Вот почему нужно всегда учитывать часы наиболее интенсивной эксплоатации помещения. Зрительный зал, например, почти всегда рассчитан на вечерние часы, служебные комнаты—на дневные. Об этом не надо забывать при составлении проектов цветного оформления здания. Над этим нужно еще много и сосредоточенно работать лабораторным путем.

Перед живописцем, пришедшим в архитектуру, открываются необ'ятные творческие возможности.

От украшательства к цветописи

Но здесь необходимо со всей четкостью предостеречь против замены функциональной расцветки эстетско-формалистским украшательством.

Собственно говоря, такое участие художников практиковалось уже давно. Живописцы приглашались к подборке «колеров», бордюров и фризов. Стены выкрашивались в «красивый» цвет, большей частью противоречащий основным функциям помещения. Цвет в данном случае не помогал, а, наоборот, затемнял архитектурную сущность здания, скрывая, за «красивостью» пустоту архитектурной конструкции. Могут указать на фреску как на один из видов участия художника в архитектуре. Нет никакого основания приписывать фреске решающее значение, которое старается навязать нам группа критиков и художников-монументалистов. Стены клубов, учреждений и общественных зданий должны служить ровными экранами, которые в любой момент можно было бы использовать для агитации и пропаганды тех кампаний и задач, которые выдвигают рабочий класс и партия на данный период. Занятие фреской лучших, в смысле видимости и читаемости, стен и простенков сыграет плохую роль в деле пропаганды этих задач. Кроме того, нельзя себе мыслить развитие фрески независимо от развития пролетарской архитектуры, намечающаяся линия которой обходит фреску, вполне правильно учитывая, что ее техника, перенятая у раннего средневековья, ее долговечность, а отсюда и известная консервативность форм исключается теми требованиями, которые пред'являет реконструктивный период к искусству. Применение же фрески, без учета ее архитектурой, приводит к такому, например, курьезу, который мы имеем в клубе «Пролетарий». «Пришитая» к одной из стен фреска группы монументалистов АХР рассчитана на известное расстояние и поэтому совершенно не воспринимается вблизи.

Но вся беда в том, что уже в двадцати шагах ее заслоняют большие столбы фойе. Придавленная низким потолком, заключенная в нелепый закоулок, она являет собой по меньшей мере странный вид, не говоря уже о вопиющих ее формальных недостатках.

Во избежание подобных случаев, фреска, если она и будет иметь место, должна совершенно точно учитывать и архитектурные особенности помещения и те функции, которые несет каждая данная стена.

В п о л н е п о н я т н о, что ф р е с к а, е с л и и б у д е т и м е т ь, т о о ч е н ь н е з н а ч и т е л ь н о е, э п и з о д и ч е с к о е с у щ е с т в о в а н и е и б у д е т о т м и р а т ь по мере р а з в е р т ы в а н и я с о ц и а л и с т и ч е с к о й а р х и т е к т у р ы.

Настойчивость, с которой протаскивает группа монументалистов фреску в наши клубы, вполне понятна, так как, если рабочие категорически откажутся от у к р а ш а т е л ь с т в а своих клубов, им больше негде будет применить свое знание техники «альфреско», заимствованное у мастеров древности. Им негде будет приткнуться со своим «высоким», долговечным искусством, так как наша жизнь с ее темпами и борьбой просто сметает всякое стремление к консервации, что, увы предполагает фреска. Она делается на много лет. Ее присутствие будет все время итти в разрез с теми требованиями дня, которые являются решающими, особенно в эпоху реконструкции хозяйства, культуры и быта.

В противоположность фреске, цветопись, применяемая с учетом типа, особенностей и функций здания, с учетом классово-социального и психофизиологического воздействия цвета, представляет собой действительно правильный и нужный нам синтез архитектуры и живописи.

Хорошим примером цветописи может служить клуб Дулевской фабрики, цвето-оформленный молодыми художниками фарфорового производства под руководством архитектора Мельникова.

Выглядит он приблизительно так:

Раздевальня. Здесь не задерживаются. Попадают прямо с улицы и торопятся дальше. Здесь не должно быть ничего яркого и светлого, поэтому взяты цвета: с и н и й и к о р и ч н е в ы й. Дальше идет фойе—светлое, просторное помещение долженствующее дать известную зарядку, «праздничное», хорошее настроение. Цвет— о р а н ж е в о - б е л ы й (причем интересна деталь: белая скульптура помещается как цветное пятно).

Далее находится более спокойное фойе, предназначенное для отдыха— цвет с е р ы й и б е л ы й. Затем лестница наверх. Здесь легкость под'ема достигается желто-лимонным цветом. Ничего тяжелого и давящего. В ряде комнат, отведенных для умственного труда (библиотека и читальня), и в детской доминируют з е л е н ы й и с е р ы й цвета, отчасти г о л у б о й. Внизу, в парткомнате — с е р ы й и к р а с н ы й квадраты. Затем курилка, долженствующая вызвать чувство тошноты и презрения: берется о х р а и ч е р н ы е квадраты. Как противоположность, физкультзал — бодрый, светлый, гигиенический. Поэтому преобладают цвета: б е л ы й, о р а н ж е в ы й и л и м о н н ы й.

Интересно введение абсолютно т е м н о г о потолка в зрительном зале, благодаря чему взгляд зрителя направляется прямо на сцену. Потолок лишен каких-либо украшений и световых пятен, отвлекающих зрителя от того, что происходит перед ним.

Приведенный пример наглядно показывает, по какому руслу должна итти творческая линия живописца, оформляющего здание. Конечно, канонов создавать не следует. Даже, наоборот, необходимо на первое время больше экспериментировать, чтобы отыскать какие-то новые пути. Но все-таки опыт этого клуба является очень ценным вкладом в развитие искусства цветописи.

Расцветка зданий

До сих пор говорилось только о внутренней расцветке зданий. Но встает вопрос о необходимости и внешнего красочного оформления. Без сомнения, бесконечно повторяющиеся серые здания будут наводить уныние и скуку своим однообразием. Бодрая красочность и цветовая насыщенность более отвечают психологии пролетариата. Поэтому следует уже сейчас обратить внимание на внешнюю расцветку зданий. Единственным возражением может быть указание на то, что окраска, например, гранита убьет материал, лишит его фактурности, природной мощи и весомости. Н е о б х о д и м о б у д е т в с е г д а у ч и т ы в а т ь о с о б е н н ы е с в о й с т в а м а т е р и а л а и н е д о п у с к а т ь о б е с ц е н и в а ю щ е г о н а с и л и я н а д н и м.

Здесь следует еще учесть момент типизации зданий по видам архитектуры. Вокзал, баня, клуб содержат, несомненно, свои типовые внешние признаки. Цвет в этом отношении должен сыграть решающую роль. Внешняя расцветка зданий увеселит наши улицы, придаст им красочность и глубоко отличит этим самым наш город от города на Западе, где, в угоду экономическим и рекламным целям, серый, однообразный цвет является доминирующим.

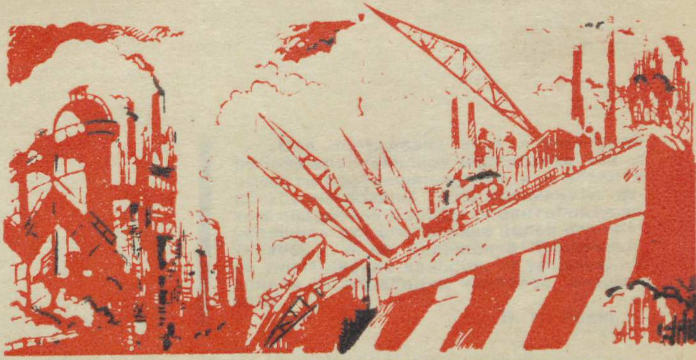
Намечающаяся тенденция в нашем строительстве не отходит в этом отношении от Запада, не может быть оправдана и является типичнейшим некритическим перенесением элементов западной буржуазной культуры на почву пролетарской культуры.

1 СЕРПНЯ БОЙОВИЙ ДЕНЬ СВІТОВОГО ПРОЛЕТАРІЯТУ ПРОТИ НОВИХ ІМПЕРІЯЛІСТИЧНИХ ВІЙН

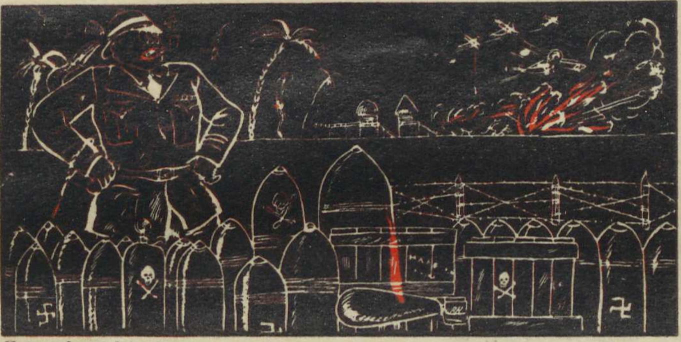




У країнах капіталу криза й безробіття, там десятки мільйонів кинуто на голод та вимирання. Кінця цієї кризи не видно



У країнах Рад немає кризи й безробіття, добробут трудящих зростає від дня до дня. Ми успішно виконуємо п'ятирічку. За один лише 1931 рік ми створюємо промисловість, рівну всій промисловості старої царської Росії



У капіталістичних країнах не терпить кризу лише одна військова промисловість. Навпаки, вона посилено розвивається. Капіталізм готує нові війни за переділ світу, за нові колонії



Але не зважаючи на ворожнечу, що все посилюється, ми боролися і боремося за мир. Тов. СТАЛІН сказав: „Ні однієї п'яді чужої землі не хочемо, але ні одного вершка своєї землі не віддамо нікому“



Капіталісти всіляко силкуються перешкоджати нам і гарячково готують збройний напад на країну Рад—готують ІНТЕРВЕНЦІЮ



1 серпня—день перевірки бойової готовости до оборони СРСР.

Війна потребує величезного напруження господарства всіх держав. На війну буде мобілізовано й важка, і легка, і середня індустрія. Металюргія, хемія, електрика й радіо, лябораторії, наукові інститути—все це буде мобілізовано НА ВІЙНУ, все це буде віддано на службу їй. І нам з вами також треба, коли ми говоримо про війну, пам'ятати, що ми боронитимемося не тільки озброєною армією, ми одночасно будемо воювати і промисловістю, і машинами, і лябораторіями і інститутами (Ворошилов).



Пролетарі і пригнічені народи всесвіту, за проводом Комінтерну ставайте на оборону СРСР. Перетворюйте війну імперіялістичну на війну громадянську

И. Амов

ТАКТИКА классового врага на изофронте

> „Вся постановка дела в советской рабоче-крестьянской республике как в области просвещения, так и в области искусства должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии за уничтожение классов, за устранение всякой эксплоатации человека человеком".
>
> В. И. Ленин.

Положение о том, что в области изоискусства мы имеем еще недостаточно окрепшие, к тому же малочисленные теоретические кадры, доказывать не приходится. Это само собой очевидно. Здесь нам придется приложить немалые усилия.

Но констатировать самый факт недостаточности укрепления изофронта теоретическими кадрами мало. Необходимо учесть наличие конкретных сил, определяющих или пытающихся определить направление развития изоискусства, ибо там, где слабы наши пролетарские силы, враг пытается взять реванш. Классовый враг не дремлет; он зорко всматривается в окружающую его обстановку, выискивает наши слабые места и через них пытается провести свое оружие, в данном случае идейно-теоретическое оружие.

Перед работниками изофронта стоит, таким образом, задача усиления классовой бдительности по отношению к враждебной нам идеологии, по отношению к тактике нашего врага, избирающего чрезвычайно извилистые пути, изощреннейшие способы маневрирования и социальной мимикрии для достижения своих целей. Проискам наших врагов, их попыткам определить по-своему направление движения сил изофронта мы должны давать сокрушительный большевистский отпор.

Необходимо отметить, что в наших условиях враг редко выступает с открытым забралом. Напротив, он рядится в защитный цвет и по большей части в «левые» квази-революционные фразы. «Левые» фразы используются для завуалирования правого, буржуазного содержания.

Иногда такого рода зашифровка доводится до чрезвычайно высокой степени «совершенства», и малоподготовленным в теоретическом отношении товарищам кажется настоящей марксистской мыслью.

* * *

Статья В. Костина—яркий образец ликвидаторской тактики на изофронте. Постараемся это доказать фактами.

Какую задачу поставил Костин в своей статье «Архитектура и цветопись»? Он поставил одну из очень важных уже назревших задач—о взаимоотношении архитектуры и живописи. Он заявляет о том, что сейчас уже «можно говорить о необходимости постоянного сотрудничества живописи и архитектуры. Сама по себе эта постановка вопроса возражений, пожалуй, и не встретит. Больше того, мы думаем, что об этой постановке вопроса необходимо действительно, по-серьезному поговорить. Тот факт, что вокруг этого вопроса изофронт не организовал дискуссии, говорит лишь об отставании изофронта от выдвигаемых жизнью задач. В. Костин учел актуальнсть этой задачи, он оказался весьма зорким и уже готов предложить свой проект. Он знает, что людей, не приготовившихся к решению важной для нашего времени задачи, он сможет ошеломить, а то и просто повести за собой. Он уже продумал способы одурачивания и продумал, для поверхностного взгляда, довольно тонко. Костин учел особенности текущего момента, он знает, что проведение своей линии необходимо «увязать» с задачами нашего строительства. Он пишет: «С ростом индустриализации страны развивается крупное строительство и встает остро вопрос о пролетарском архитектурном стиле. Разрешение этого вопроса связано с вопросом об отношении живописи к архитектуре».

Здесь перед вами необходимый «р-р-революционный» такт. Но Костин им не ограничивается. Он негодует против «консервативной группы архитекторов, реставраторов, украшателей, ориентирующихся на реакционных заказчиков». О каких конкретных архитекторах идет речь, об этом автор по тактическим соображениям умалчивает точно так же, как он умалчивает о конкретных «реакционных заказчиках». Далее, в статье ведется «атака» против «архитектурных журналов, загроможденных явно фантастическими, формалистическими проектами», «атака» против приспособленцев, не дающих ходу «советской молодежи». Наконец, в статье приводится факт, как рабочие возмущались одним реакционным проектом, требуя суда над его авторами.

Зачем понадобились Костину эти факты? Затем, чтобы упомянуть о них, укрыться за ними. Затем чтобы замаскировать свою истинную позицию, чтобы прикрыть свое ликвидаторство. Костин знает, что выступить с проповедью ликвидаторских идей от лица «реакционных заказчиков» — значит сразу же раскрыть свои карты перед тем, кому проповедуешь. Чтобы не ставить себя в такое невыгодное положение, он выступает от лица возмущенных реакционной архитектурой рабочих, от лица преодолевающих тяжелые препятствия молодых советских архитекторов и т. д.

Словом, Костин укрывается за широкой спиной пролетариата, чтобы начать бомбардировку против... пролетариата. Чтобы окончательно отрезать путь ко всяческим подозрениям относительно своей позиции, Костин в первой части своей статьи (т. е. в наиболее маскировочной части) говорит словами «неподдельного» пролетарского пафоса:

«Нельзя недооценивать моменты идеологического воздействия архитектурных форм. Нельзя забывать о том,

что класс-победитель (подумайте, в защиту и от имени какого класса выступает В. Костин!) хочет иметь также здания, которые являлись бы архитектурными памятниками его побед». «Но,—продолжает «борец» за пролетарское искусство,—это, конечно, не дает права всяким любителям «грандиозного», помпезного и эффектного подменять архитектуру стилизаторством и украшательством».

Этими архи-«левыми», архи-«революционными» словами заканчивается предисловие статьи. В. Костин считает, что он, таким образом, окопался, замаскировался, кому надо втер очки, что можно развивать свою «положительную» программу без всяких опасений.

Одним словом, как говорил дедушка И. А. Крылов,

«Зубастой щуке в мысль пришло
За кошачье приняться ремесло».

Вы заканчиваете чтение первой главки статьи и думаете: какая ортодоксальная постановка вопроса у Костина! Какой благородный бунт против приспособленцев и украшателей! Вы готовы воскликнуть: виват Костин! Дерись за пролетарское искусство! А Костин своим предисловием ни на что другое и не рассчитывал. Он собственно имел в виду создать этим предисловием дымовую завесу. Он хотел лишь прикрыть «голого короля», но при этом забыл слова Державина:

«Каких ни вымышлял пружин,
Чтоб мужу бую умудриться,
Не можно век носить личин,
И истина должна открыться».

В самом деле, истина открывается перед нами совершенно неожиданно, как только вы переходите к изложению «положительной» программы «мужа буя». Попытаемся снять с нее личину и посмотреть на дело по существу. Выписываем абзац, следующий за утверждением о необходимости сочетания архитектуры и живописи, абзац, говорящий о необходимости украшения внутреннего пространства рабочей комнаты.

«В самом деле,—пишет В. Костин,—что представляет собой комната? По хорошему определению Гинзбурга,—«пространственное сочетание цветовых экранов, замыкающих воспринимающего человека». Если рассматривать живопись как искусство цвета, то в комнате мы будем иметь, может быть, самый «чистый» абстрактный вид живописи, лучше всего этот вид живописи назвать цветописью».

Уже в этих словах сказано многое. Во-первых, согласно «хорошему» (с чьей точки зрения хорошему?) определению Гинзбурга, комната рассматривается только и только как об'ект чистого эстетического созерцания, как об'ект, не имеющий никакой практической пользы. «Пространственное сочетание световых экранов, замыкающих воспринимающего человека», есть не более не менее, как откровенный кантовский идеализм, сводящий искусство к удовлетворению потребностей «практически незаинтересованного» созерцателя, игнорирующего все, кроме суб'ективного, созерцательного наслаждения и т. д. Таковым созерцателем в данном случае выступает паршивенький буржуа, бесплодный мечтатель, человек с выдохшимся идейным багажем.

В. Костин, проводя эту мысль, тешит себя надеждой создать, «может быть, самый чистый абстрактный вид живописи», который лучше всего назвать цветописью.

Мысль эта глубоко реакционна. В ней сказано почти все, о чем так пространно затем будет говорить Костин. Сделать нашу живопись самой чистой, абстрактной, т. е. абсолютно бессодержательной, лишить нашу живопись идейного содержания, подорвать окончательно силу ее воздействия, превратить ее в бублик с дыркой, в пустую погремушку—такова истинная цель Костина, борющегося за проведение своей линии на пролетарском изофронте.

Что значить создать чистую, абстрактную живопись? Это значит лишить ее конкретного, образного содержания. Это значит кастрировать живопись. Это значит вынуть из нее социальную сущность, ее идейное содержание.

Замена образного искусства абстрактным, чистым искусством есть ликвидация данного искусства. Лишить искусство образности, конкретности — значить бить это искусство. Искусство безобразное не есть искусство, оно есть признак падения, полного отмирания искусства. В. Костин, выражая идеологию отмирающих, ликвидируемых в нашей стране классов, пытается ликвидировать наше искусство. Он выступает в роли буржуазного ликвидатора, прикрывающегося внешне «левой» фразеологией.

В истории искусств не было и быть не могло подлинных произведений, лишенных образного, идейного содержания. Искусство символистов-декадентов, уходившее в область абстракции, никогда не достигало сколько-нибудь заметной высоты. Это было искусство идейного, а стало быть, и формально-технического упадка. Великие представители искусства предшествующих пролетариату классов потому и были великими, что они умели сочетать высокую технику искусства с высокими идеями своего класса. Рафаэль, Микель-Анджело, Леонардо да-Винчи в Италии, Давид—во Франции, Репин, Перов и Крамской—в России поднялись на большую высоту в силу того, что они смогли воплотить в своем художественном творчестве идейную сущность в соответствующие формы.

Настоящие художники всегда боролись и будут бороться против абстрактного искусства, за которое ратуют буржуазные эпигоны типа Костина и др.

Борьба Костина за абстрактную живопись, точнее за цветопись, логически связывается у него с походом против станковой живописи. Но и здесь у него особая тактика. Он понимает всю невыгодность открытого отрицания станковой живописи и укрывается поэтому за «об'ективизм» истории.

«Значение станковой живописи, — пишет он,—за последние 25—30 лет не может сравняться с прежней ролью. Она сильно оттеснена развитием так называемых производственных искусств». Далее идут якобы признаки сочувствия утрате значения живописи, причиной чего называются все те же «позорные приспособленцы, выезжающие на родном сюжете».

Если увязать эти строки с дальнейшим ходом рассуждения Костина, перед нами выступит отвратительный ханжа, напоминающий мольеровского Тартюфа. Слезы Костина об упадке нашей живописи — крокодиловы слезы. Костин пытается в данном случае сделать тонкий намек на толстое обстоятельство: история, де, самый об'ективный судья, она собственным ходом определяет вырождение станковизма, подсказывая ему путь цветописи. Разговоры о приспособленцах—это пыль в глаза для протаскивания под видом голоса самой истории мысли о необходимости ликвидации образного творчества станковистов за счет развития абстрактной, чистой цветописи. Заявление Костина о том, что роль живописи, если, де, она учтет требования самой истории, может быть «неизмеримо велика», это заявление необходимо рассматривать как подтасовку карт.

«История, — говорит Маркс, — не делает ничего, она не обладает никаким колоссальным богатством, она не сражается ни в каких битвах. Не история, а именно человек действительный, живой человек,—вот кто делает все это, всем обладает и за все борется. История не есть какая-то особая личность, которая пользуется человеком как средством для достижения своих целей... История—не что иное, как деятельность преследующего свои цели человека» («Свя-

тое семейство или критика критической критики»).

Костин пытается как безграмотный, стыдливый обыватель укрыться за фаталистическую предопределенность судеб истории. А на деле выходит, что делающие историю пролетарские массы вытягивают его за ушко на солнышко, не дают ему отсиживаться за буржуазно - меньшевистским фатализмом.

Наша история не только не ставит преград перед станковой картиной, не только не обрекает ее на гибель, умирание, но, напротив, раскрывает перед ней невиданные еще в истории перспективы. Станковая картина, если она будет воплощать идеи строящего социализм пролетариата в технически разработанных, поднятых на высшую ступень художественных формах, найдет самый широкий путь к зрителю, путь, которого не знала и знать не могла старая станковая картина.

Но наша пролетарская станковая живопись должна быть органически, принципиально чужда абстрактности, эстетской цветописности, вымороченной схоластики, предлагаемой буржуазными подголосками.

Рассуждения этого неудачливого Санчо-Панса о «силе воздействия тех или иных красочных гармоний, сочетаний и контрастов» на психику человека—насквозь схоластично, буржуазно.

Краска сама по себе значит очень немного или почти ничего не значит. Краска должна служить средством художественного выражения конкретного образа, а если нет—средством для покрытия стен домов. Но в последнем случае необязательно быть художником-станковистом, достаточно быть маляром-ремесленником. Костин, собственно говоря, и пытается превратить пролетарских художников в маляров-ремесленников. Другого представления о роли пролетарских художников у него нет да и быть не может, ибо он насквозь пропитан мыслью о том, что пролетариат неспособен к высокохудожественному творчеству.

Сводя роль живописи к цветописи, Костин рассуждает, как «левейший» из «левых». «Каждый цвет,— говорит он,— влияя на нашу сетчатую оболочку, вызывает не только психофизиологическое раздражение, но и возбуждает чувства чисто социально-классового порядка. Розовая мещанская комната и оранжевый абажур вызывают у обывателя известное чувство удовлетворения, уюта и покоя, тогда как эта же комната у человека с более крепкой идеологической установкой вызывает только чувство презрения, не говоря уже о том, что цвет красного флага будоражит фашиста» и т. д.

Этими словесами Костин пытается отгородиться, даже противопоставить себя обывателям, мещанам и т. д. На самом же деле он пытается за этим противопоставлением укрыть себя, свою мещанскую сущность.

Желтый цвет, с его точки зрения, т. е. с точки зрения истинного мещанина нашего времени, «производит приятное, теплое впечатление, он поднимает настроение, делает человека веселым» и проч.

Откуда Костину известно, что желтый цвет производит на рабочего приятное, теплое впечатление? Наконец, что это за понятие—«теплое впечатление»? Не ясно ли, что перед нами буржуазный эпигон, эстет, рассуждающий о своих, а не о пролетарских вкусах, привязанностях, симпатиях и антипатиях. Не ясно ли, что перед нами разглагольствования суб'ективиста, выдаваемые за пролетарскую теорию?

К чему в конце-концов сводит Костин мысль о разрушении образности живописи и замене ее цветописью?

Коротко можно ответить так: к штопанию старых чулок конструктивизма. Костин чуткий человек. Это вне сомнения. Он замечает нелюбовь рабочей массы к конструктивизму в области архитектуры, но он, Костин, до мозга костей пропитан желанием спасти конструктивизм. Что конструктивизм не выражает собой тенденции развития пролетарского стиля, что он, напротив, вызывает со стороны рабочих явное недовольство, это Костин видит, понимает. Но ведь ему жаль конструктивизма, он должен как-то (не как-то, а обязательно в завуалированной форме) бороться за него. И вот начинается поучительная философия. Костин измышляет, взвешивает, прикидывает на пальцах, как выгоднее защитить конструктивизм. После мучительных размышлений он приходит, как это и следовало ожидать, к такому выводу: открытая защита конструктивизма не выгодна, скажем поэтому лучше, что конструктивизм не есть столбовая дорога пролетарскй архитектуры, сие дополним филиппикой против Рерберга, эклектически сочетающего монументализм, модернизм и конструктивизм, и дело будет в шляпе. Так Костин и поступил.

Итальянцы в таком случае говорят: «Просунул хвост, где голова не лезет». Но, просунув хвост и оставив за подворотней голову конструктивизма, Костин пытается прикрыть ее цветописью. Он понимает, как я уже говорил выше, что рабочие начинают косо посматривать на конструктивные коробки, выдаваемые за пролетарскую архитектуру. Он видит, что конструктивизм чем дальше, тем больше обнаруживает свою пошлость, голую схему и, в конечном счете, абстрактность. Раз так, надо применять меры спасения, надо что-нибудь придумать. Но что же может придумать Костин, кроме абстракции, чистой цветописи? В его бедной голове ничего более путного не сохранилось. В результате мы имеем, выражаясь гегелевским языком, «становление чистого бытия и ничто, дающее абстрактное нечто». Голый схематизм и абстрактность конструктивной архитектуры Костин предлагает помножить на голый схематизм и абстрактность цветописной «живописи». Получаются абстракция и схематизм в квадрате, т. е. возведение в степень бессодержательности.

Костин пишет: «Цветопись может исправлять ошибки, допущенные (архитектурой — **И. А.**) конструкцией. И мало того, увеличивать нужные эффекты, делая, например, коридоры более длинными, комнаты более высокими, вестибюли более просторными». Нет, гражданин Костин, не пройдет ваш номер. Пролетарская живопись должна перестраиваться не в направлении штопанья конструктивистических провалов, а в направлении приближения себя к задачам социалистического строительства, в направлении ликвидации своего отставания от этих задач, в направлении борьбы против конструктивизма, футуризма, абстрактности и прочих наслоений мелкобуржуазной и буржуазной идеологии в искусстве. Пролетарская живопись должна и будет разрабатывать большое искусство большевизма, как и пролетарская литература, скульптура и др. виды искусства. Создание большого искусства большевизма на основе диалектико-материалистического метода Маркса-Ленина—вот лозунг пролетарских художников, выдвинутый РАППом. РАПХ должен равняться и обгонять РАПП, свою братскую организацию, должен учиться у нее борьбе на два фронта на основе беспощадной критики и самокритики в собственных рядах. РАПХ должен включиться в творческое соревнование с РАППом на основе борьбы за более успешное разрешение стоящих перед ним задач.

Лицом к ударнику, к производству—фабрике, заводу, совхозу, колхозу!—вот лозунги пролетарских художников. Осуществляя эти лозунги в конкретной практике общественно-политической борьбы и творчестве, пролетарские художники должны исходить из положения В. И. Ленина о том, что у нас «вся постановка дела в области искусства должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за уст-

ранение всякой эксплоатации человека человеком» («Краткие тезисы о пролетарской культуре», том XXV).

Это ленинское указание возможно реализовать лишь в том случае, если наши художники смогут включиться в живую практику социалистического строительства, если они будут вести упорную борьбу за овладение техникой искусства, за высококачественное образное творчество.

Борьба за высококачественную станковую живопись, за фреску и другие жанры живописного творчества—это борьба за развитие возможно большего количества художественных форм отражения социалистического строительства.

В. Костин пророчит смерть художественной фреске. Он пишет: «Вполне понятно, что фреска, если она и будет иметь, то очень незначительное эпизодическое существование и будет отмирать по мере развертывания социалистической архитектуры».

Откуда Костину известно, что фреска будет отмирать по мере развития социалистической архитектуры? Это ему известно из области собственного неверия в творческие силы пролетариата, из области своих измышлений. Призывая рабочих к изгнанию фрески отовсюду, понося на все лады наших монументалистов, Костин доходит до последней степени цинизма, до признания необходимости иметь в клубах и общественных учреждениях голые стены. Костин был бы очень доволен, если бы рабочие довольствовались голыми стенами. Зачем, мол, им, работающим в грязи и пыли, искусство, всякие там украшения. Ведь им лозунги нужно на стенах развешивать, а не украшения. И все это облечено в «левую» форму, окутано «сочувствием», «желанием помочь» рабочему классу.

Фреску Костин называет украшательством. Можно не сомневаться, что наши монументалисты не испугаются этого «страшного» слова. Всегда важно знать, откуда течет мутная вода. Нам кажется, что мы до некоторой степени приоткрыли завесу для определения источника этой мути.

Пролетарские художники отдадут себе полный отчет в том, что такое костинщина, куда она ведет.

Не следует думать, что Костин представляет что-нибудь солидное в теоретическом отношении. Напротив, это один из многочисленных «писарей», не умеющий последовательно и логически свести концы с концами. Но Костин типичен по своим эстетическим, если можно так выразиться, воззрениям. Костиных не мало. Есть Костины более грамотные и, пожалуй, более осторожные. Они все рассуждают о пролетарском искусстве, указывают ему пути, ратуют за него на словах, а на деле вредят ему.

Носителем мелкобуржуазной идеологии в области теории пролетарского искусства был «Леф», после него—«Литфронт», разгромленный в организационном и идейно-политическом отношении.

Пролетарские художники, сумевшие под руководством партии организоваться в РАПХ, должны со всей беспощадностью и непримиримостью повести борьбу против ликвидаторских, теорий Костина, Иоффе, Новицкого, Ильина и др.

Необходимо наголову разбить их надмогильные скрижали. Пролетарские художники должны знать тех «героев», которые готовили им могилу, устраивая вокруг нее «пляску смерти». Увековечить этих «героев»!

РАПХ должен работать рука об руку с РАПП, используя его большой опыт литературно-политической и теоретической борьбы, борясь на выработку своей линии на основе генеральной линии партии.

Итак, за борьбу на два фронта—против буржуазных теорий ликвидаторства, против оппортунистической недооценки изоискусства, против «левого» извращения марксистской теории искусствознания, выступающего под знаком меньшевиствующего идеализма!

За разработку пролетарского метода на основе указаний ЦК ВКП(б), за развитие изоискусства, за создание большого искусства большевизма, за ликвидацию отставания от задач социалистического строительства, за поворот лицом к производству и ударничеству, за гегемонию пролетарского искусства, за создание единого фронта пролетарского искусства!



Эскиз фрески для клуба типографии „Красный пролетарий". Работа группы художников-монументалистов РАПХа.

Ф. Коннов

В плену ФОРМАЛИЗМА

Страна строящегося социализма—страна большевизма—достойна боевого большевистского искусства, искусства, организующего миллионные массы, искусства, выражающего волю, мысли и чувства миллионов строителей социализма.

Есть ли у нас такое изоискусство? такого изоискусства у нас пока еще маловато.

Годы гражданской войны дали немалое количество плакатов, сыгравших большую роль в деле мобилизации внимания и сил на борьбу с контрреволюцией. Лучшая часть интеллигенции стала в ряды пролетариата, боровшегося за диктатуру пролетариата. В период восстановления хозяйства лучшая часть художников (в основном мелкобуржуазная) поставила своей задачей помочь советскому государству вести борьбу за социализм. Но это только лучшая, передовая часть художников. Огромная же масса художников в лучшем случае осталась безучастной к делу пролетариата. Художественные вузы были в полной власти буржуазной идеологии. Открыто реакционные профессора заменялись буржуазными профессорами «левого» формалистского толка. Коммунистического влияния до 1924—1925 г. в художественных вузах почти не было.

Пролетарская и крестьянская молодежь калечилась буржуазными «левыми» профессорами-формалистами.

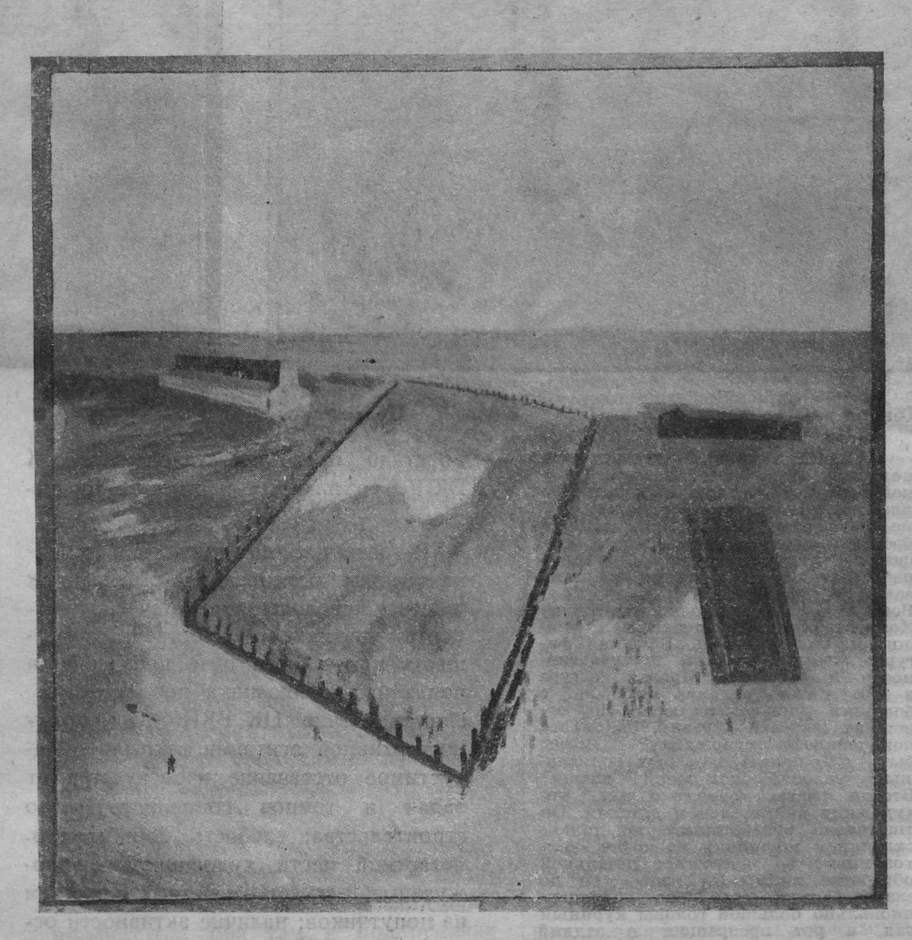
Пролетарские кадры росли не по воле и желанию профессоров-формалистов, а в борьбе против схоластики и буржуазной идеологии этих профессоров.

Молодые пролетарские художники выступили впервые в 1928 году. Это были слабо подготовленные кадры: учась, переучиваясь, пролетарские художники повели решительную борьбу за идейное пролетарское искусство против откровенно реакционного изоискусства (общества репинцев, куинджистов, ОХР, общества художников и др.) и против буржуазной идеологии, маскирующейся в тогу «левого» формализма («4 искусства», часть ОМХа, правая часть ОСТа, ОРС и т. д.).

Пролетарская часть окрепла и организационно оформилась (создана Российская ассоциация пролетарских художников и Ленинградская ассоциация пролетарских художников).

Но это только начало. Молодые пролетарские кадры дают пока что очень небольшой процент из общей художественной продукции. Основная масса продукции делается попутническими кадрами.

Пролетарская часть изофронта имеет немало уже достижений. От собирания сил и художественного перевооружения пролетарские художники пе-



Худ. Прошкин — Тракторстрой Харьковский

Художник Прошкин—член общества «Октябрь». Это общество, недооценивая возможностей станковой формы живописи, отрицает возможность развития ее в наших условиях. К сожалению, «Октябрь» часто высказывается против станковых картин, имеющих положительное политическое содержание и считает возможным безнаказанно заниматься явно буржуазным формализмом своим Прошкиным. «Тракторстрой» Прошкина—ярчайший пример, как молодой художник, находящийся под буржуазным влиянием, ничего не может найти более интересного на строящемся гиганте,—чем является Харьковский «тракторный»,—как после командировки написать на холсте розово-коричневую плоскость, с красным пунктиром вокруг, разбросать две—три кляксы и посадить десятка полтора блох вместо людей. Не сомневаясь в благих намерениях художника Прошкина, мы утверждаем, что этот путь творчества прямо противоположен творческому пути революционного попутчика.





П. Кондратьев Колхозницы Худ. Костров Ударная бригада казаков на молотьбе

Художник Кондратьев принадлежит к школе Филонова. Цветной рисунок назван «Колхозницы» для отвода глаз. Никакого колхоза он не изображает. По всему полю разбросаны одиночками жницы с серпами. Никаких признаков бригадной работы, никаких признаков машинизации уборки.

Все это понадобилось художнику Кондратьеву для издевки над женщинами-колхозницами. Большие фигуры женщин—образец дегенеративности и уродства. Правая фигура в экстазе садизма показана с большим уменьем клеветать на советских жителей деревни. Зачем это понадобилось художнику? Может быть для показа здоровых социальных условий колхозной жизни? Вторая фигура говорит о том, что художник внимателен к деталям. Он тщательно обрабатывает не только складки и морщинки на кофте «колхозницы», но подвергает детальной обработке лицо. Он издевается до сладострастия, делая из непропорционально большой головы куриный зад, а рот превращает в задний проход.

Мы спрашиваем, о чем думали устроители выставки, когда выставляли на показ рабочей общественности такие «художества»?

На ленинградской отчетной выставке имеются художники, которые хотят свое творчество направить на путь обслуживания соцстроительства в городе и деревне. Ряд молодых художников (Кудрявцев «Рыбный колхоз», Ранчевская «Сбор хлопка», Одинцов Н. «Сбор хлопка», Чернышев и некоторые другие), еще плохо владеющий живописным материалом, еще не освободившиеся от влияний формализма, все же дает такие произведения, которые показывают работу колхозов, пытаются найти колхозный типаж, отразить бригадную работу и т. д. Костров один из тех, кому больше всего удалось выразить ударность, напряженность и бодрость работы в колхозе. Костров грешит схематизмом и вялостью цветовой гаммы, не дает полного разворота темы своей «Ударной бригаде». Но это лучшее, что есть на выставке. Путь Кострова — правильный. Он стремится показать действительных ударников.

решли к завоеванию творческого руководящего положения. Пролетарские художники получили признание как реальная творческая сила пролетариата не только со стороны потребителя, но и основной революционной части попутчиков. Это хотя и значительные, но только первые шаги. Под руководством пролетарской части на изофронте идет перестройка. Перестройка пока идет медленным темпом и в некоторых частях художников болезненно. Искусство не поставлено на службу соцстроительства в должной мере, что особенно наглядно стало после постановления ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации.

АХР—основная попутническая художественная организация—стягивает к себе все передовые попутнические элементы других художественных обществ и встала на путь превращения попутчика в союзника пролетариата.

Постановление ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации вскрыло недопустимое отставание изоискусства от задач и темпов социалистического строительства; слабость борьбы пролетарской части художников с буржуазным искусством и его влиянием на попутчиков; наличие активности остатков махровобуржуазного искусства. Постановление ЦК ВКП(б) ставит перед пролетарским художественным фронтом задачу создания боевого большевистского искусства, задачу перевоспитания попутчика в союзника пролетариата, жестокой борьбы с буржуазным искусством и его проявлениями в среде попутчиков.

Особое внимание должны уделить пролетарские художественные организации **борьбе с буржуазными влияниями на попутчика.**

Ибо огромная масса попутчиков—это молодые художники, художники обучившиеся в советских художественных школах. Ибо суб'ективное их желание только одно—стать художником, борющимся вместе с пролетариатом за пятилетку, за социализм.

Но отсутствие должной пролетарской выучки в художественных школах, длительное воздействие на них буржуазных профессоров—их учителей—подготовили почву для идеологических шатаний этих попутчиков, подготовили почву для блужданий и проявления враждебной идеологии в их творчестве.

Две московские отчетные выставки командированных в 1930 году художников на заводы и в колхозы говорят о сильном влиянии на попутчиков буржуазных художников и особенно формалистов. Эти выставки показывают наличие буржуазных проявлений в искусстве попутчиков. Последняя выставка кооператива «Художник» в Мос-



Худ. Сашин — Деревня



Худ. Иноземцев — Кочегар

Художник Сашин, ученик Филонова, который учит изображать не только предметы, но и процессы, внутри них происходящие. Так его ученики (и он сам), делая портрет, показывают работу слюнной железы или полость носоглотки, вскрывают черепную коробку и показывают работу мозга. Эта «медицинско»-формалистическая школа изуродовала немалое количество советской молодежи. Вместо наблюдений и выражения процессов классовой борьбы, происходящей в стране строящегося социализма, они занимаются процессами (в лучшем случае) работы слюнной железы на портрете живого человека или (в худшем случае, но встречающемся довольно часто) мистикой и порнографией.

Сашин в своей картине клевещет на деревню. Не только советская, но и старая, дореволюционная деревня такой не была. Измызганные, затасканные, полуидиотки-женщины и девушки, до одури разухабистые кутилы - гармонисты; развратники, самцы-мужчины. Разгул, стихия, бесшабашность, разврат, одурь—вот лицо деревни по Сашину. Такая деревня ни колхозов, ни совхозов построить не может. А мы ведь знаем, что деревня вместе с пролетариатом строит социализм.

Разве Сашин не клевещет своей картиной на советскую деревню?!

Художник Иноземцев—член общества «Круг». Все члены этого общества находятся под сильным влиянием формализма—русско-французской буржуазной помеси.

Формализм для художников «Круг» служит единственной рубашкой, прикрывающей неприглядность и убожество идейного содержания их творчества.

Лучшая часть художников «Круг» пытается освободиться от влияния буржуазной идеологии. Но формалистическая выучка держит их крепко на позициях чуждой нам идеологии. «Кочегар» Иноземцева—яркий образец искажения действительности. Уродливый человек, с раскрытым ртом, неспособный не только мыслить, но и двигаться—это пролетарий, строитель социализма, ударник! Это может быть и бессознательный, но все же поклеп на ударников. Такие ударники-кочегары существуют только в фантазии интеллигента - формалиста. Не лучше и другая его картина—«Литье»—нарочито сделанная под детский рисунок.

Такими же формалистическими изысканиями занимаются и художники Загоскин, Траугот и др. А ведь пора уже выйти на путь идейно-близкого нам творчества! Пора включить себя в ряды участников строительства социализма!

кве «Выставка молодых художников», организованная через 2 месяца после опубликования постановления ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации, вскрыла довольно сильное влияние буржуазного формалистического искусства. Отдельные произведения, представленные на этой выставке, являются клеветой на советскую действительность. Отдельные произведения говорят о сильной зараженности буржуазноформалистическими влияниями реакционных профессоров от живописи.

Если плохая политико-воспитательная работа среди попутчиков и отсутствие какой-либо подготовительной работы к посылке хдожников в колхозно-совхозные и индустриальные центры в прошлом году предопределили результаты этих поездок художников, то отсутствие руководства в творчестве основной массы художников дало благоприятные условия для просачивания враждебной нам идеологии в их творчество, дало возможность влиянию буржуазных художников на большую массу попутчиков.

Так до последнего времени обстояло дело в Москве. Б Ленинграде положение еще более тревожное.

Это об'ясняется тем, что дореволюционная академия художеств группировала вокруг себя самые реакционные буржуазно-дворянские художественные силы.

Это об'ясняется тем, что в Ленинграде дольше чем в Москве в художественном вузе сидела реакционная профессура: она там и подкрепляла свои силы, разлагая неустойчивую мелкобуржуазную молодежь.

И, наконец, это об'ясняется тем, что в Ленинграде пролетарские кадры начали формироваться позже и медленее, чем в Москве.

Если в Москве на отчетных выставках наряду с громадным количеством нейтральных и немалым количеством вредных, идеологически враждебных нам произведений все же можно насчитать десятка полтора картин революционного содержания, то в Ленинграде на 80 экспонатов вы найдете 5—6 нейтральных, а остальная часть просто-напросто вредные, идеологически враждебные или такие, буржуазная иделогия которых маскируется в ветошь истрепанного формализма.

Какое общее впечатление от выставки?

Первое, что бросается в глаза,—это единый фронт московских и ленинградских буржуазных и правопопутнических художников.

Второе, что назойливо лезет, — это замена откровенной подачи враждебной идеологии подачей под формалистическим соусом.

Традиции и идеи московского общества «4 искусства» в Ленинграде окутали и опутали немалое количество молодых попутнических художников. «4 искусства» умерло, но это еще не значит, что его влияние уже изжито.

«Круг» это подтверждает. Тышлеры, Штеренберги и Лабасы в Ленинграде живут в филоновском одеянии.

Третье общее замечание — это то, что откровенные реакционные художники (куинджисты, общинники, репинцы, охровцы) не только сами не осмеливаются выползти, но оказались почти неспособными оказать сколько-нибудь значительное влияние на художественную молодежь.

И, наконец, четвертое и последнее по счету, но не по значению замечание—это то, что ленинградские пролетарские кадры недостаточно творчески активизированы, а некоторая часть пролетарской молодежи глубоко заражена формализмом, формализмом, ослепившим их политически, мешающим правильному их развитию, толкающим их в буржуазный, враждебный пролетариату лагерь.

Правда, ленинградские пролетарские художники много сделали в деле постановки художественного образования. Лучшая часть пролетарских художников до сих пор чрезмерно загружена организационно-педагогической работой в художественном вузе. Но это не может служить оправданием слабой работы по диференциации попутчиков, оправданием отсутствия политически воспитательной работы с попутчиком и недостаточной творческой работой самих пролетарских кадров.

Организационное оформление ЛАПХ, вовлечение в свои ряды больших отрядов художников-рабочих фабрик и заводов, проведение правильной художественно-политической и творческой линии РАПХ, политико-воспитательная работа с попутчиками и творческая активность членов ЛАПХ даст возможность изжить не только такое творчество, образцы которого мы показываем в этом номере нашего журнала, но действительно ликвидировать то недопустимое отставание изоискусства от темпов соцстроительства, которое мы имеем теперь, и создать искусство, достойное пролетариата, героически строящего социализм.



Худ. Белкин Пейзаж

Белкин — представитель приспособленцев, не понимающих, не могущих понять современной действительности. Он ездит в колхоз для того, чтобы привезти оттуда грустные, слякостные, с березками пейзажики. Ни классовая борьба, ни строительство в деревне его не привлекают. Он выставляет ряд пейзажей с подписями, что это около такого-то или в таком-то колхозе. Сколько бы раз слово «колхоз» московские и ленинградские приспособленцы ни писали под своими пейзажами и ветками яблонь, никого они не проведут. Этого рода художники не понимают происходящих процессов советской деревни, а потому, боясь показать свое буржуазно-кулацкое нутро, скрывают его под сенью березок и веток «колхозных яблонь».



Худ. Купецио. Военный плакат.



Худ. Самойловских. Кадры колхозников Узбекистана.

«Такие плакаты, как «Кадры колхозников Узбекистана» Самойловских, «Военный плакат» Купецио и др., говорят о том, что растут молодые пролетарские кадры плакатистов, которые через непродолжительное время смогут стать значительной силой на фронте плакатной продукции» (см. статью Я. Цирельсона «О выставке молодежи»).

Я. Цирельсон

О выставке молодежи

«Пролетарский художественный молодняк, будь авангардом в борьбе за большевистское искусство». С таким лозунгом обращаются организаторы выставки молодых художников в кооперативе «Художник» к посетителям и к участникам. Совершенно очевидно, что выставка рассматривается, как выставка молодых пролетарских художников. В правильности такого заключения на первый взгляд, пожалуй, можно усомниться, но в пояснениях к некоторым экспонатам и в ряде других лозунгов эта мысль подтверждается полностью.

Итак, кооператив «Художник» рассматривает организованную выставку, как выставку пролетарского художественного молодняка.

Совершенно законно возникает вопрос: почему кооперативу «Художник» понадобилась организация выставки по возрастному признаку? Кому нужно выделение и противопоставление пролетарской художественной молодежи пролетарским кадрам на изофронте в целом? В чьих это интересах в период усиления классовой борьбы на изофронте, в период классовой размежовки? Ответ ясный и простой. Эта выставка понадобилась для того, чтобы под флагом пролетарской молодежи устроить выставку молодежи вообще (да и не только молодежи). Эта выставка является очередным звеном в оппортунистической цепи художественно-политической линии кооператива «Художник».

При внимательном ознакомлении с выставкой зритель изумленно разводит руками, ибо попадаются имена, которые значились участниками выставок, имевших место несколько лет тому назад. За спиной Синицыной, Шабль-Табуловича, Вепринцевой, Эйгес, Пермяковой и других имеется выставочный стаж с добрый пяток лет. Надо полагать, что эти силы, как более зрелые по возрасту, были приглашены для подкрепления как представители молодого искусства и, конечно, пролетарского.

Однако, если возрастной принцип подбора участников не выдерживает никакой критики, то еще большее недоумение вызывает квалификация выставки, как выставки пролетарского молодняка. Безусловно, на выставке участвуют кадры пролетарской молодежи, что никак, однако, не спасает общего лица выставки. Подавляющее большинство заведомо не может считаться представителями пролетарского искусства. На выставке богато расцветает пассивное смакование пейзажа, уводящего зрителя от актуальнейших политических вопросов сегодняшнего дня. Тематика реконструктивного периода трактуется как бы через кривое зеркало: искусственно, об'ективно приводя к издевательству над социалистической действительностью. Это является результатом мелкобуржуазной идеологии и формалистского груза учителей. Мистика, эротика в показе типажа строителей социализма. Экзотика—вместо бурного хозяйственно-политического и культурного роста национальностей СССР.



Худ. В. Рудаков — Уборка урожая в колхозе

Серые дни

Нет особой необходимости останавливаться на работах Лебедева, Шуйского, Шабль-Табулевича и др., выступивших на этой выставке пролетарского молодняка с пейзажами «Серый день» и ему подобными. Авторы здесь в тысячу первый раз повторяют зады «Бубнового валета» и ОМХ с той лишь разницей, что это слабее и особенно вопиюще сегодня, в момент напряженных большевистских темпов третьего, решающего года пятилетки, когда искусство своими боевыми, зовущими



Худ. М. Гранавцева — Работница Чаквы

образами должно будить, организовывать массы на штурм трудностей в борьбе за социализм, когда искусство должно разоблачать наших классовых врагов,—пейзажеписцы хотят усыплять пролетарский напор и энергию «серыми днями».

За овладение техникой

На выставке имеется ряд картин, посвященных вопросам социалистической перестройки деревни. В них, конечно, не найти отражения тех гигантских социальных процессов, которые происходят в нашей деревне. Это просто пейзажи, написанные для цветового смакования, причем авторы этих картин—Рудаков и Рыбченков—не потрудились даже понять суть тех производственных процессов, показывать которые они взялись. Отсутствие интереса к этому, зияющая техническая недобросовестность привела их к тому, что на картине Рудакова машина жнет уже сжатое поле («Уборка урожая в колхозе»), а сама машина—конструкции, очевидно, самого автора, а у Рыбченкова в молотьбе (в картине «Молотьба в коммуне на Украине») рабочие работают, для композиционного услаждения автора, очевидно нарочно, под трубой, выбрасывающей солому, хотя там не только долго не поработаешь, но и не устоишь. Рыбченков больше заинтересован живописной кухней, чем содержанием своей картины. Отсюда у него в композиции люди, машины, солома, небо—все равноценно неясно. Отсюда никакого значения не имеют людские отношения в производственном процессе, отсюда формалистичность и абстрактность его картины. Совершенно очевидно, что такие картины, попав в деревню, будут агитировать весьма убедительно... только не за ее социалистическую реконструкцию, не за машинизацию сельского хозяйства, а совсем наоборот. Здесь вполне уместно напомнить фельетон Демьяна Бедного «Подвинтить» [1], где он по заслугам, резко и крепко, «по-демьяновски», бьет художника за плакат для деревни, показывающий абсолютно безграмотно производственный процесс и агитирующий совсем наоборот. Заключительные строки следует многим хорошо и крепко запомнить:

«Нет, довольно! Пора уж! Пожалте к ответу,
Кто отпето-дурацкий плакат рисовал
И кто одобрял дуролепицу эту!
Надо так за плакат этот гнусный огреть,



Худ. Гуревич   Купрашвили—лучший ударник Чиатуры



Худ. А. Носков   Интервенты готовят войну

[1] Газета «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» от 26 марта 1931 г.

Проучить злохалтурщиков так беспощадно,
Чтоб халтурничать впредь
Им бы не было больше повадно!»

Страна должна знать своих героев

Ударничество и соцсоревнование, дающие образцы социалистического труда, выдвигающие героев большевистских темпов, нашли свое отражение в работах Ивановского, Гуревича и Гранавцевой. На примерах работы этих молодых художников чрезвычайно явственно выступает, к чему приводит попытка дать такие явления, не стоя на позициях пролетарского мировоззрения. Исходные мелкобуржуазные позиции творчества и формалистский груз учителей приводят к явному издевательству над лучшими людьми большевистских темпов, приводят к издевательству над рабочим, подаваемым в виде дегенерата.



Худ. И. Ивановский Чиатурский горняк

Мечтательно-меланхоличный юноша, безвольный слюнтяй выдается за комсомольца, рабочего-ударника. Голова чиатурского горняка показана так, что стоит добавить сюртук и прочие атрибуты и будет добропорядочный господин. В этих работах художник Ивановский, чуждый пролетарскому миропониманию, не только не подходит к постановке проблемы рабочего типажа ударника, но, благоговея перед Пикассо и подражая тышлеровской манере пользования акварелью, приходит об'ективно к издевательству над рабочим-ударником. Не лучше получается и у Гуревича, который дает лучшего бригадира-комсомольца и группу чиатурских горняков у красной доски. Разница лишь та, что над Гуревичем довлеет не Пикассо, а Матисс, и все подается им в духе примитива. Рабочие-ударники решены не то под икону, не то под Матисса. Результат сам за себя говорит. Показывая фарфоровую фабрику, Гуревич в угоду примитивизму вместо рабочих делает тупых дегенератов, а работницы похожи на фарфоровых танцовщиц, причем особенно выпирает эротичность показа работниц. Сюда же следует отнести и работниц Чаквы Гранавцевой.



Худ. М. Гуревич Фарфоровый завод (деталь)

«Страна должна знать своих героев»—такова директива партии и рабочего класса. Над выполнением этой директивы пролетарские художники уже работают. Определенные достижения по этой линии имеют рапховские скульптора в «галлерее ударников», организованной РАПХ в Парке культуры и отдыха. Но то, что мы имеем по этой линии на выставке у определенных групп непролетарской молодежи, заставляет еще раз сделать вывод, что лишь идеологическое творческое перевооружение попутнических кадров молодежи сможет сделать их нужными и полезными нашему времени художниками. История не ждет и не дает отсрочек. Это следует хорошо запомнить.

Пролетарское ядро выставки

Пролетарский молодняк на выставке почти исключительно представлен плакатом, графикой, журналом, книгой и малыми полиграфическими формами. Налицо актуальное политическое содержание, дающее в основном правильный ответ на боевые проблемы сегодняшнего дня, и выразительная доходчивая форма. Этот раздел посвящен нашим достижениям на фронте социалистической стройки, досрочному выполнению пятилетки, социалистической переделке сельского хозяйства, разоблачению интервентов, подготовке к обороне страны и пр. Такие плакаты, как «Кадры колхозников Узбекистана» Самойловских, Военные плакаты для БССР Купецио и др., говорят о том, что растут молодые пролетарские кадры плакатистов, которые через непродолжительное время смогут стать значительной силой на фронте плакатной продукции.

Выделяются своей политической остротой работы художкоров «Комсомольской правды», значительная серия рисунков, посвященная калиевым разработкам, т. Бибикова, действенны и доходчивы рисунки Серегина, политически актуален и выразителен ряд журнальных фотомонтажных обложек.

Отмечая достижения пролетарского молодняка на этой выставке, нельзя обойти молчанием и определенные болезни, особенно в плакатах, которые выражаются в недостаточной политической проработке и в довольно ясно выраженных формалистских увлечениях, затемняющих, а зачастую искажающих политический смысл плаката. Выразительный и сильный плакат т. Купецио, о котором было сказано выше, противопоставляющий положение в советской Белоруссии и западной Белоруссии, находящейся под гнетом пилсудчины, пропускает момент империалистических захватнических тенденций польского одноглавого орла. Становится неясным, почему белорусский трудящийся должен учиться владеть оружием, если Польша настроена к нам мирно и не собирается на нас нападать. Недоработка



Н. Егорова — Ремонт паровоза (ситец)

Текстильный рисунок на выставке молодых художников являлся одним из разделов ее. Эскиз ситца «Ремонт паровоза» худ. Егоровой является одним из наиболее интересных, особенно по колориту, крепко связанному с самой темой и ее трактовкой. К сожалению, в черном этот эскиз много теряет.



А. Соловьев — Враги

«Враги» скульптора Соловьева — мистическая путаница из страшных злодейских масок и цифр 5 и 4.
Этот плод бредовых видений автора ничего общего не имеет с пролетарской характеристикой наших классовых врагов. Вещь безусловно вредная. Непонятно «кого» и в «чем» такое искусство должно убеждать. Скульптура идеологически безусловно вредная. Почему кооператив «Художник» решил ее демонстрировать перед пролетарским зрителем—непонятно!

плаката лишает его правильной политической установки [1].

Формалистские болезни довольно явственны в плакате т. Носкова «Интервенты готовят войну». В угоду цветовому рельефу берутся такие краски, которые делают плакат угрюмым, пессимистическим. Ради цветового решения поля художник жертвует здравым смыслом и сеет на своем плакате по зеленому полю. В этом плакате налицо грубая политическая ошибка. Выпала ведущая роль социалистической промышленности. В ряде плакатов (в частности в плакате Саркисьяна «За вторую пятилетку») недостаточно проработан типаж.

Мы остановились на недочетах продукции, на классово-чуждом влиянии в творчестве пролетарского молодняка для того, чтобы заострить эти моменты, ибо, только преодолев эти болезни, он сможет создать полнокровное большевистское искусство, достойное нашей великой напряженной эпохи.

О критике Костина

Выставка молодежи вызвала различные отклики, но мы считали бы необходимым остановиться лишь на статье Костина, помещенной в «Вечерней Москве». Костин в ней не дает четкого классового анализа той части попутнической молодежи, которая в своем творчестве скатывается на буржуазные позиции, называя ее «нашей молодежью». Костин покрывает болезненные формалистские картины Ивановского и Гуревича, относя их «к лучшим станковым вещам» на выставке молодежи. Костин, разбирая работы пролетарского молодняка на этой выставке, занимается лакировкой и сюсюканием, будучи не в состоянии выявить болезненные явления в творчестве части пролетарских кадров молодежи, представленных на данной выставке. Все эти ошибки у Костина не случайны, а вполне закономерно и логично вытекают из его позиций, которые он, как критик, к сожалению, по сей день еще представляющий «Комсомольскую правду», занимал и занимает на изофронте. Безграмотный теоретически, он плелся в хвосте у «Октября» и конструктивистов, повторяя их затасканные истины с задором и запальчивостью, достойными лучшего применения [2]. Политически левое в искусстве для резвого критика Костина отождествляется с «левым» в формалистском смысле, т. е. подражающим последним образцам западного капиталистического искусства периода упадка и загнивания—периода империализма. Отсюда художественно-политическая линия Костина, направленная к защите формалистских течений в нашем искусстве, которые следует расценивать, как явление и влияние буржуазное. Отсюда политически недопустимая позиция Костина в вопросах классово-политической диференциации на изофронте, в частности по вопросу о расколе в ОСТ, чему он всячески противодействовал, поддерживая правую часть ОСТ. Отсюда его ахроедство, а не борьба с отрицательными моментами в творческой практике АХР и поддержка ее, как основной попутнической организации. Отсюда недопустимая позиция охаивания пролетарских кадров АХР, ОМАХР и ОХС еще до их выхода из этих организаций и перехода в РАПХ, где они составили основное ядро этой новой и единственной пролетарской организации на изофронте. Отсюда, наконец, его борьба против РАПХ и изосекции Комакадемии, заявление, что РАПХ — это филиал АХР—тут нахальство его равно его собственной безграмотности. Мы так много остановились на Костине не из-за его статейки и даже не столько потому, что его «плодотворная» критическая деятельность и его позиции на изофронте безусловно вредны. На «костинщине» следует заострить внимание, как на факте вредного и дезориентирующего влияние части критики на весь изофронт. Отсутствие достаточной борьбы с «костинщиной» является показателем слабости и отставания нашей марксистской изокритики, вследствие чего мы часто имеем механическое, административное, чисто вкусовое, суб'ективное решение творческих вопросов в ряде организаций на изофронте. Марксистская критика еще не стала тем ведущим и направляющим отрядом в изоискусстве, который помогал бы правильному и быстрому росту пролетарских кадров. Она недостаточно руководит процессами классово-политической диференциации и творческой перестройкой попутнических рядов и переходом их на союзнические позиции. Перед нею стоят еще большие задачи по выявлению буржуазных кадров на изофронте, решительной и беспощадной борьбы с ними.

[1] За политическую недоработку плакатов, как и за прочие недочеты, несет не меньшую, если не большую ответственность и Полиграфический институт, в стенах которого в учебном порядке выполнялись эти плакаты.

[2] См. его статью в этом же номере журнала «За пролетарское искусство» и ответ т. Амова.

Л. Старков

ТОРГОВЛЯ в ущерб ПОЛИТИКЕ...

(О выставочной деятельности кооператива „Художник")

Выставочный отдел кооператива «Художник» ставит перед собой задачу — стать пропагандистом соцстроительства, пропагандистом основных решений партии и правительства средствами изоискусства. А это значит, что перед выставочным отделом кооператива «Художник» стоят задачи классовой борьбы на изофронте, в первую очередь борьбы за классовую диференциацию имеющихся кадров художественной интеллигенции, за консолидацию от реакционных элементов близко стоящих к пролетариату попутчиков и за решительную борьбу с буржуазным, реакционным крылом в искусстве.

Насколько выполняет выставочный отдел «Художника» эти основные политические задачи,—показывают его работа по реализации художественной продукции художников, командированных в колхозные и индустриальные центры СССР, летом 1930 года, а также работа экспертной комиссии выставочного отдела, производственного отдела, производственного совещания художников и постоянная и передвижная выставки кооператива (последняя выставка направлена в важнейшие индустриальные и колхозные центры СССР).

Выставка картин, организованная для реализации художественной продукции художников, командированных в индустриальные и колхозные центры СССР в 1930/31 г., явилась важнейшей частью во всей выставочной деятельности кооператива. На этой выставке «Художник» особенно ярко показал свое общественно-политическое лицо в вопросе руководства выставочной деятельностью.

Летом 1930 г. правительством было отпущено 140 тысяч рублей на командировки художников, из них 75 тысяч рублей получил сектор искусства НКПроса, 12 тысяч—кооператив «Художник» и 54 тысячи—разные издательства (см. отчет выставочного отдела о выполнении художниками командировок 1930 г.).

Задачей «Художника» и было на этот раз реализовать эти командировки—показать, насколько художники отобразили реконструкцию народного хозяйства и быт трудящихся (см. пост. СНК от 6/VII 1930 г. об отпуске средств на командировки художников), так как общая ответственность СНК возлагалась на сектор искусства НКПроса и правление кооператива «Художник».

На выставку было представлено 1710 произведений от 160 человек из общего количества 347 командированных художников. Принято было на выставку 296 произведений от 115 художников.

Отделом было организовано выставочное жюри, в состав которого входила и экспертная комиссия художников. Жюри работало под председательством члена правления кооператива Сахарова, которое и производило отбор работ, давало оценку общей работе художников на местах командировок, собирало мнения пролетарской общественности о выставке и т. д.

Нужно сказать, что в составе комиссии представителей рабочей общественности не было и сам состав комиссии был крайне неудовлетворителен. Жюри под руководством Сахарова взяло курс «на беспартийность» в подборе экспонатов. Сахаров идеологически оформил это, заявляя, что «выставка у нас беспартийная и политикой мы не занимаемся».

При таком же точно отношении членов экспертной комиссии и членов жюри собирались и вывешивались экспонаты выставки. Под лозунгом «беспартийности» подбирались работы по формальному, эстетическому признаку, политическое содержание картин было недооценено, пролетарская часть художников игнорировалась под предлогом формально несовершенных работ, и даже больше того: были попытки не только затереть пролетарский сектор художников, но и дискредитировать его. Особенно в этом деле проявил себя член жюри Костин, прикрывавций-ся огромным политическим авторитетом «Комсомольской правды».

Состав жюри выставки (Сахаров, Штеренберг и др.), эксперты-искусствоведы и представитель ЦК Рабиса Иоффе вели линию на формально-эстетический подбор художественной продукции, в результате чего классовая борьба и рост пролетарских кадров на этой выставке совершенно выпали. Жюри руководствовалось экспертизой таких «экспертов», как Скворцов, Бакушинский, Машковцев и др., т. е. идеологически чуждых нам искусствоведов. Эти искусствоведы протаскивали через жюри элементы мелкобуржуазного эстетизма, искусства «чистого», преклонялись перед «маститыми» представителями искусства буржуазии, искусства салонного, искусства, не организующего волю и сознание пролетариата. К пролетарской молодежи они подходили со своими вкусами мелкобуржуазных эстетов, и естественно, что работы молодых художников их не могли «удовлетворить». В докладных записках на имя правления они декларируют «об общих принципах советского искусства в сфере нашей (т. е., собственно говоря, их) мелкобуржуазной художественной культуры, которые бы способствовали (!) поднятию формального качества искусства».

Вопрос о формальном качестве продукции ставится ими отдельно от содержания художественного произведения. И такова вся установка и тон в работе всего выставочного жюри, т. е., по сути дела, ставка на «беспартийное» искусство, подбор вещей не по признаку их политической значимости, а по их формально-эстетическому признаку.

По отношению к молодежи в этих декларативных письмах на имя правления они оговариваются, что «вместе с опытными мастерами современности (?) в кооператив, несомненно, будут поступать и произведения молодых (?), зачастую начинающих художников» (почему зачастую — неизвестно!). Они даже договариваются до того, что «кооператив имеет дело как со старым, так и с молодым искусством».

Не ясно ли, что разговоры о «старом» и «молодом» искусстве, о старых и новых «мастерах» скрывают под собой классовую борьбу на изофронте! Дальше ими подчеркивается «момент несомненного падения художественного уровня и засилья халтуры», т. е., по су-

ти дела, утверждается буржуазный тезис о том, что у нас, в стране пролетариата, не под'ем, а падение художественной культуры, что у нас не пролетарское искусство, идущее на смену буржуазному, а «халтура», что у нас не социально насыщенные и политически заостренные работы пролетарских художников, к чему чувствуется крайняя неприязнь «экспертов», а «технически несовершенные вещи».

«Эксперты» ставят успех выставки в зависимость «от уровня и системы художественных произведений», совершенно не оговаривая, какого уровня и какой системы. Разговоры же «о советском искусстве» вообще являются фразами, смазывающими классовое значение искусства, его роль в пропаганде политики партии и практических мероприятий советской власти, в связи с выполнением плана великих работ социалистического строительства.

Эти две записки-декларации «экспертов»-искусствоведов, ярко выражающие их идеологию мелкобуржуазных эстетов, не только не встречают никакого сопротивления со стороны правления кооператива, но, видимо, вполне удовлетворяют его. Отсюда вся выставочная «беспартийная» политика кооператива, тон которой задан «экспертами-искусствоведами» и которую практически осуществляет член правления кооператива Сахаров, открыто ратующий за «беспартийное» искусство.

Такая установка в руководстве правления кооператива «Художник» является оппортунистической и реакционной. Она задерживает пролетаризацию изоискусства и активную подготовку пролетарских кадров художников.

В результате такой оппортунистической политики выставка по командировкам художников 1930/31 г. на 99 процентов явилась не нашей, не агитирующей за социалистическое строительство, не помогающей борьбе пролетариата с его врагами, в первую очередь с остатками капитализма в деревне—с кулачеством. Основная масса работ была лишь пассивным отображением нашей революционной действительности, был ряд работ явно реакционного порядка и даже вредных идеологически.

Работа жюри по отчетам художников и их общественной работе на местах была лишь пассивным констатированием фактов, провел или не провел работу тот или иной художник. Вся же сумма огромной общественной работы, проделанной пролетарским сектором художников на местах, не подытожена, не сделано никаких общественных выводов о художниках, игнорирующих общественную работу, вроде Кончаловского, Шевердяева и массы других дезертиров пролетарской общественности на фронте искусства.

Проверка общественной работы художников была поручена комиссии, состав которой был недостаточно авторитетен. Ни одного коммуниста в ней не было. Спрашивается: что мог сделать искусствовед Машковцев и какие итоги от него можно было получить во главе с Сахаровым?!

Передвижная выставка подбиралась экспертной комиссией при активном участии заведующего выставкой Шабуль-Табулевича, при просмотре которой оказалось, что среди экспонатов нет ни одной работы, которая бы отвечала политическим задачам выставки, т. е. задачам пропаганды социалистического строительства в индустриальных и колхозных центрах СССР. Несмотря на это, выставка все же, с благословения тов. Масленикова, правлением кооператива была отправлена и вместе с тем же Шабуль-Табулевичем пущена в ход.

Постоянная выставка при кооперативе «Художник» преследует чисто коммерческие цели. Основная установка кооператива в этом вопросе направлена на удовлетворение потребностей мелкобуржуазных, нэпманских слоев населения. Выставляются цветочки, кошечки и т. п. вплоть до портретов монашек (художника Милорадовича).

Отзывы широкой пролетарской общественности о выставке выражают негодование широких трудящихся масс деятельностью кооператива «Художник», многие рабочие считают картины кооператива вредительскими, так как они дискредитируют социалистическое строительство и быт трудящихся. Заявляются также протесты против напрасно затраченных сумм и о том, что «художники ездили на дачу за счет государства, не поняли, не почувствовали и не желали отражать социалистическое строительство».

Пролетарская общественность останавливала свое внимание на ничтожном количестве экспонатов пролетарских художников. И характерно, что работа художника Ерушева («Кино в колхозе»), которого жюри дискредитировало, отмечалась как лучшая (и была закуплена!).

Много было упреков по адресу художников за то, что «художники были на фабриках, заводах и в колхозах только пассивными наблюдателями, посторонними соцстроительству».

Однако этот могучий голос пролетарской общественности не дошел до слуха правления кооператива.

На производственных совещаниях художников по командировкам политические доклады тов. Масленикова о соцстроительство в совискусстве и по разбору произведений на выставке командировок сводились, как правило, к препирательствам отдельных представителей художественных группировок, носящих характер формально-эстетической борьбы. Вопрос о политическом значении изоискусства в реконструктивный период социалистического строительства был смазан (обойдены решения XVI с'езда партии, вопросы классовой борьбы на фронте искусства не были заострены на этих собраниях, здесь ярко сказалась основная политическая линия руководства правления кооператива и сектора изо Главискусства в лице т. Масленикова). Все приведенные факты взяты нами из материалов выставочного отдела «Художника» за весенний период 1931 г. Они говорят за то, что кооператив «Художник» в области выставочной деятельности вел вредную политику. Уместно поэтому резко поставить вопрос: можно ли руководить с такой коммерческой установкой вопросами художественной политики, можно ли торговать идеологией?..

Политическая линия кооператива «Художник» в области выставочной деятельности должна быть выправлена в свете последних решений XVI с'езда партии и решений ЦК ВКП(б), направленных по линии руководства и развития изоискусства как могучего идеологического средства за окончательную победу социализма в нашей рабоче-крестьянской стране.

По рукам тех, кто торгует в период обостреннейшей классовой борьбы нашей пролетарской идеологией!



Скульптура В. Валева („Аллея ударников" Парка культуры и отдыха)

Т. Я. Монгер—инженер-англичанин зав. „Серп и Молот", награжденный орденом Красного трудового знамени

Бригада: Шварц
Шульман

Что вскрыла чистка аппарата ИЗОГИЗа

Комиссия по чистке аппарата ИЗОГИЗа, проанализировавшая выпущенную ИЗОГИЗом массовую изопродукцию, нашла, что качество этой продукции стоит на очень низком уровне.

Сюжеты на политически актуальные темы поданы в нейтральной, аполитичной, описательной трактовке, с затушевыванием классовой борьбы и в значительной степени отражают влияние мелкобуржуазных настроений. Таковы, например, картины: «На Первомайской демонстрации» худ. Луйк, «Деревенская передвижка» и пр.

В отдельных сельскохозяйственных темах имеется искажение совхозно-колхозной действительности с явно кулацким душком (например, «Праздник коллективизации», «Свиноводческий совхоз» и др.) и, в отдельных случаях, «левозагибистские» настроения («Колокола — на индустриализацию» и др.).

Картины, посвященные индустриализации страны, вместо показа ее размаха и достижений, на основе социалистической реконструкции, трактуют часто отсталые примитивно-оборудованные фабрики, напоминающие мрачные капиталистические предприятия. Картины в отдельных случаях изображают пролетариев Советского Союза так, что это напоминает клеветнические измышления буржуазии о принудительном труде в СССР («Томассовский цех» и др.).

Совершенно отсутствуют сюжеты, отражающие и возбуждающие энтузиазм социалистической стройки, нет показа новых форм труда, соцсоревнования, ударничества, встречного промфинплана. Отсутствуют картины, воспитывающие в духе международной пролетарской солидарности.

Совершенно заброшенным участком работы в ИЗОГИЗе было издание открытки. После постановления ЦК ВКП(б) самим ИЗОГИЗом было забраковано уже отпечатанных открыток около 100 названий, т. е. свыше полутора миллиона экземпляров. При монопольном праве издания открыток, при годовом плане выпуска около 50 миллионов штук, этот раздел работы даже не имеет в ИЗОГИЗе редактора-коммуниста. И формально и идеологически никчемные оригиналы, забракованные как массовая картина, издавались открыткой.

После постановления ЦК ВКП(б) наметился некоторый сдвиг: выпущены агитационные «открытые письма», хорошие результаты дали опыты серийных открыток фотомонтажа, открытки ударников и т. д. Но перестройка идет только по линии фотооткрыток. Открытка живописная остается пока без изменения.

Основная масса плакатов по своему художественному оформлению стоит на очень низком качественном уровне. Плакаты — невыразительны, штампованы, статичны, загромождены деталями, в большей части плакатов существует разрыв между художественным оформлением и текстом. Из 146 плакатов, выпущенных ИЗОГИЗом, забраковано в Книгоцентре уже вышедших из печати 12 плакатов и в производстве 15 плакатов.

Сельскохозяйственные плакаты, освещающие проблему агрономии и техники сельского хозяйства, как правило, аполитичны по своему содержанию. Линия партии не находит в них своего отражения. В цикле сельхозплакатов проявляется правооппортунистическое искажение линии партии в деле социалистической реконструкции сельского хозяйства и, в отдельных случаях, вреднейшее искажение классовой линии. Таковы, например, плакаты: «Разводите коров, откармливайте свиней», издевательский текст плаката по животноводству «Объявим соцсоревнование и ударничество в случных пунктах» и т. д.

Среди плакатов по культурному строительству попадаются вредные, извращающие действительность плакаты, как, например: «За грамотный колхоз» худ. Николаева, «На штурм неграмотности» и др.

Плакаты по охране труда в большинстве своем тоже аполитичны, мало понятны по своим формальным данным и слепо копируют заграничные плакаты по безопасности. Некоторые же из этих плакатов совершенно вредны. Например: «Не перегружай вагонетки», «Держитесь правой стороны» и др.

Инструктивные технические плакаты зачастую технически безграмотны. Например, плакат «Как топить преступно» во второй части, где говорится, «как топить правильно», показан неправильно. Плакат «Кочегар, борись» обнаруживает незнание составителем устройства котла и его работы. Авторами при создании технических плакатов, часто игнорировались машины советского производства. Несмотря на напоминание Трактороцентра и Наркомзема, чертежи импортных машин издавались в увеличенном количестве. Например, чертежи тракторов «Кейс» и «Джон-Дир» изданы в 17 и 11 таблицах с десятитысячными тиражами, в то время как этих машин в СССР имеется только по 6 тысяч штук.

Целый ряд важнейших вопросов не нашел отражения в плакатах. Нет плакатов на внутрипартийные темы, нет плакатов по работе советов. Особенно плохо с военным плакатом. Совершенно не нашла отражения в плакатах национальная политика партии, нет борьбы с национальными уклонами, с антисемитизмом.

Наглядные пособия, изданные ИЗОГИЗом, не актуальны и не отвечают задачам политехнического воспитния. По политехнизации выпущено только 4% наглядных пособий. ИЗОГИЗ совершенно не издает наглядных пособий для школ взрослых. Уже после постановления ЦК ВКП(б) делаются такие, не имеющие актуального значения вещи, как «Муха — переносчик заразы», с чрезвычайно громоздким материалом, «Устрой себе зоосад» и проч. Удельный вес таких тем, как «Ископаемые предки животных» и т. п., занимает огромное место. Такая линия на старую схоластическую школу перешла в наследство ИЗОГИЗу от старого портфеля и работников ХРО ГИЗа. Это привело к тому, что из всех наглядных пособий, сделанных ОГИЗом в 1 квартале, забраковано самим правлением 25%.

Узким местом в работе ИЗОГИЗа являются кадры. Состав законтрактованных художников требует пересмотра. Уровень общеполитической культурности и идеологической культуры большей части художников очень низок. Слаба марксистская и коммунистическая прослойка в составе художников, недостаточна прослойка пролетарской молодежи, большая социальная засоренность. В числе законтрактованных художников есть и такие, в работе которых вредные картины уже не являются случайностью:

таковы, например, художник Котов Н., который написал и допустил к массовому распространению 4 идеологически невыдержанные картины, и художник Гершаник, антиобщественник, упорно скрывавший свое пребывание в белой армии и написавший вредный плакат «Будь на-чеку».

Вопросы подготовки художественных и редакторских кадров находят себе в работе ИЗОГИЗа очень небольшое место. Связи с ленинградским изовузом никакой нет. Из окончивших Вхутеин в 1930 году несколько молодых художников, несмотря на острый недостаток художественных кадров, работают травильщиками в типографиях, используясь не по специальности. Совершенно отсутствует работа с молодыми кадрами. Рабочей бригадой вскрыто безобразное отношение к четырем художникам-стажорам, окончившим Вхутеин. Сначала их вообще не зачисляли в ИЗОГИЗ, гоняя от одного работника к другому, затем зачислили их и... забыли. Их не привлекали к работе, не приглашали на художественные совещания и т. п. После отмены института стажоров их не использовали на работе, не перевели на контрактацию (не посмотрев даже их картин ни разу).

Система контрактации сыграла положительную роль в активизации творческой практики революционных попутчиков, стремящихся стать союзниками пролетариата. Эта система, безусловно, помогает творческому выявлению пролетарского молодняка и способствует творческому росту художественных кадров.

Но работы с законтрактованными художниками никакой не велось. И в результате из 135 законтрактованных художников выполняют свои обязательства только 40%. Задолженность контрактантов, сдавших некоторые работы, но имеющих задолженность от полутора до трех с половиной тысяч рублей, достигает 61 тысячи рублей. За некоторыми из них (8 человек) задолженность достигает годового периода. Задолженность художников, не сдавших ни одной работы, хотя они регулярно получают зарплату, ездят за счет ИЗОГИЗа в командировки, достигает 23 тысяч рублей. Общая задолженность 160 тысяч рублей. Брак в представленной ими продукции достигает 60, 70 и даже 75%.

Художественно-политическое руководство художниками поставлено чрезвычайно слабо.

Молодые пролетарские кадры, организованные в плакатных мастерских, ни в какой степени не обеспечены руководством и вниманием: мастерские были беспризорны и все время находились в процессе прикрепления к отделам ИЗОГИЗа, ничего общего с ними не имеющими, как административно-хозяйственный или производственный. Руководители мастерской все время менялись. Редакторы к мастерской не прикреплены и «посещали» мастерскую раз в месяц. Темы давались в неразработанном виде, без лозунгов. Новые темы задерживались, что вызывало простой в мастерской.

В ИЗОГИЗе существовала система скрытого конкурса. Одну и ту же тему давали нескольким художникам и затем выбирали лучшую работу. Это приводило к тому, что зря пропадало время и сил ыхудожников и это вредно отражалось на политическом воспитании молодняка. Эта система немало способствует увеличению брака. Брак плакатов мастерских достигает 75% и удорожает себестоимость в 6—8 раз. Плакат, стоимостью в 300 рублей, обходится плакатным мастерским в полторы-две тысячи рублей. Картина вместо 400 рублей обходится в 1400 рублей и т. д.

Редакторские кадры слабы.

При переходе портфеля Сельхозгиза в ИЗОГИЗ на работу были приняты идеологически чуждые редакторы Дивов и Стариков, которые окружили себя авторами-предпринимателями и лжеспециалистами. Таковы, например, авторы Гендельман и Гик, продукция которых целиком (30 названий) оказалась вредной и забракованной. К работе был привлечен бывший предправления частного издательства — «МАКИЗ»—Анисимов, который на своей чистке заявил, что его еще не лишили избирательных прав, потому что он переменил 5 — 6квартир за год и лишить его не имели возможности.

Система работы в ИЗОГИЗе чрезвычайно бюрократична. Оригинал до выхода в свет проходит 7 инстанций (редактор, ХЭЧ, зав. сектором, рабочий совет, тиркальком, Главлит).

Этот бюрократический «конвейер» задерживает сроки выхода продукции в свет, которая задерживается в производстве до 6—8 месяцев, а иногда и до... 2 лет.

В результате темы стареют. Продукция идет на макулатуру, что причиняет убытки на десятки тысяч рублей.

Между секторами очень слабая связь. Ни один сектор не знает, что делает другой. В редсекторах параллелизм и дублирование в работе.

Вопрос о приеме картины зачастую решается голосованием. Зав. сектором не несет ответственности за картину, так как в других инстанциях после сектора вопрос также решается голосованием. Консультанты оригиналов не подписывают и, так как вопроса о приеме картины не решают, за свои указания художникам не отвечают.

На хозрасчет ИЗОГИЗ перешел формально, извратив правительственные установки в хозрасчете.

Ограничившись на своевременном заключении договоров со своими базами, ИЗОГИЗ не предпринял решительно никаких мер к внутренней перестройке работы всего аппарата. Осталась та же бесплановость, та же анархия и бессистемность, не созданы условия, при которых была бы обеспечена гарантия бесперебойного, планового движения оригинала от художника до печатного оформления.

Работа по изучению зрителя проводилась, большей частью, посредством распространения анкет, которые возвращались заполненные небрежно, в незначительном количестве. Всего собрано около 80 штук. Устроенное в казармах собрание привлекло незначительное количество художников, выступлений красноармейцев было мало. На других выставках собраний не устраивалось. Анкетный материал использовался механически, простым суммированием, без анализа качества. Совершенно не использован материал, привезенный художниками из командировок. Не было обсуждения о формах и методах работы художника в командировках. Никакой систематической библиографической и научной работы не проводилось.

Комиссия по чистке, вскрыв все эти недостатки в работе ИЗОГИЗа, наметила целый ряд конкретных предложений по перестройке методов и системы работы. Перестроена структура. Внесен ряд практических указаний по усилению художественно-политического руководства художниками, переход на хозрасчет, по перестройке контрактации, по приближению творческих коллективов художников и редакторов к широким рабочим, колхозным и красноармейским массам. Эти предложения должны быть в ближайшее время проработаны всеми общественными организациями ИЗОГИЗа и художественными обществами. Эти предложения должны быть доведены до каждого художника. Эти предложения должны быть в кратчайший срок выполнены.

Д. Мирлас

БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ самодеятельному искусству

«Посылаю я вам плакат со своим заявлением. Оцените его и отметьте в нем все недостатки, каковые имеются, и дайте ответ поскорей. Я говорил с молодежью своего колхоза, которая желает учиться искусству художеств. Но я также желаю учиться сам, повышать знание свое и также обучать других товарищей, чтобы выковать из колхозной молодежи и бедняцких и середняцких хозяйств пролетарских художников. Присылайте материал и руководство, и мы начнем работать», — пишет т. Самсонов, художник-самоучка колхоза села Петровичи, Спасского района, Московской области.

Тов. Самсонов уже начал работать и работать начал правильно, по-новому, как должен работать убежденный колхозник. В этом заявлении, как в зеркале, отражается революционный сдвиг в психологии крестьянства, происшедший в результате колхозного движения. Он говорит о себе с точки зрения помощи коллективу, он обращается к молодежи колхоза, «которые тоже желают учиться искусству художеств».

Плакат т. Самсонова, наравне с журналом «Дробилка» Винницкого суперфосфатного завода, является примером того, как трудящиеся массы, как рабочие и колхозники, мало-мальски овладевая средствами изобразительного искусства, находят такие формы его применения, с такой огромной убедительностью использовать его для перестройки всей своей жезни, как это не могут сделать многие, хорошо обученные художники-профессионалы.

Тов. Самсонов в своем плакате показывает своему колхозу, а значит и себе, в наглядной изобразительной форме, чего может достигнуть колхоз, когда он изолирует себя от кулака и попа, когда он коллективно и планово будет перестраивать свою жизнь. Колхозник Самсонов делает наглядно осязаемой идею колхозного строительства, идею социалистического переустройства деревни, и это одна из наиболее убеждающих форм агитации. Он агитирует не издалека, что-то зная о колхозе, а конкретно разворачивает детально деловой план строительства колхоза. В поясняющих надписях он пишет:

«Болота и низины осушим».

«Неудобства засадим лесами».

«И проезжие дороги в порядок приведем с обеих сторон».

«Деревьями обсадим».

«Где много озер, так там птицы надо много водить».

Рядом он поясняет, что «только при коллективном труде мы в порядок приведем богатства СССР».

А это значит, что т. Самсонов и с ним весь колхоз считают себя одним из отрядов социалистического строительства всего Союза.

Все художники-колхозники должны следовать примеру т. Самсонова.

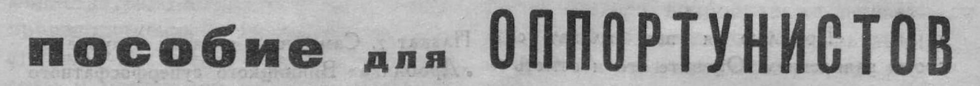
Советская общественность должна обратить свое внимание на Самсоновых, на инициаторов «Дробилки», вышедших из низов, из многомиллионной массы трудящихся, строящих социализм. Внимание и поддержка самодеятельному искусству!



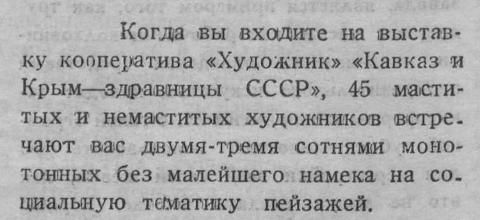
М. Самсонов (художник-колхозник) Плакат „Будем с книгой в руках строить новую жизнь"

Денис Чесунча

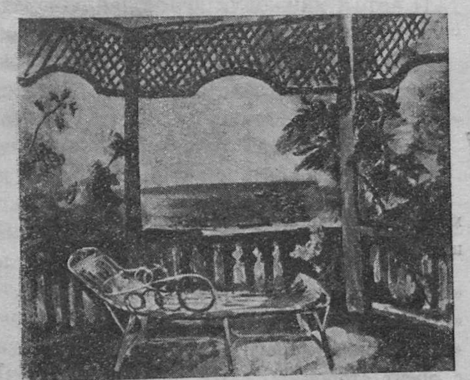
ФЕЛЬЕТОН



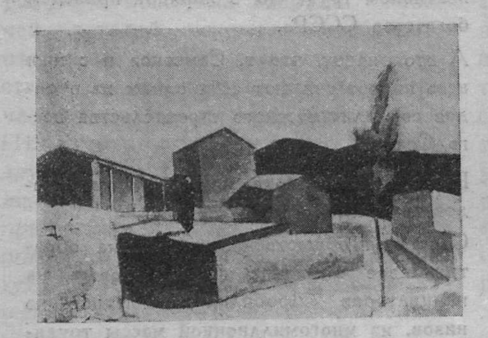
„Кавказ и Крым—здравницы СССР“ или



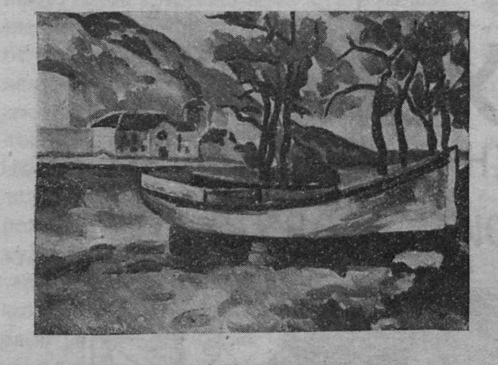
пособие для ОППОРТУНИСТОВ



П. П. Кончаловский Беседка



И. И. Чекмазов Татарская деревня



Г. А. Сретенский Ремонт рыбацкой лодки в Балаклаве



Л. Г. Кантор. Дом Озета в Евпатории

Когда вы входите на выставку кооператива «Художник» «Кавказ и Крым—здравницы СССР», 45 маститых и немаститых художников встречают вас двумя-тремя сотнями монотонных без малейшего намека на социальную тематику пейзажей.

Выставка громко названа «Здравницей». Но если бы такие здравницы существовали у нас на самом деле, все мы давно лежали бы на кладбище или находились бы в крематории. Абсолютнейшая пустота!

Вот вы входите в помещение выставки. Бросаете свой, горящий любопытством и жаждой познания действительности через искусство, взгляд на стенку. Видите: кусок полотна, а на нем — синерозово - фиолетовая жижица вместо красок и... квадратики и кубики вместо изображаемых предметов.

Что это такое?

Ах, какой же вы недогадливый! Это же — «Полдень в Крыму». Так его представляет себе худ. Е. О. Ороновский...

Вы идете дальше. Вам бросается в глаза надпись к картине «Хаос» (худ. Лебедев — Шуйский). Всматриваетесь. Ничего не видно. Картина тоже — сплошной хаос!.. Таким себе представляет художник... парк в Алупке.

Затем идет какая-то серо-розово-голубая мазня с малиновой подправкой, и вы узнаете из надписи к ней, что это... «Ильинская гора в окрестностях Феодосии» (худ. С. И. Лобанов).

Кто бывал в Феодосии и видел эту гору, тот, конечно, может себе представить, до какой степени она дискредитирована художником в глазах трудящихся масс!..

Вы идете дальше. Вы уже не смотрите на картины. Вы думаете... В вашу голову забирается болезненный, но вполне справедливый вопрос:

— А где же, собственно, человек, который здесь выздоравливает?

Напрасный вопрос! Ответа на него вы здесь не найдете!

Впрочем, постойте!.. Вот, кажется, чтото вроде человека виднеется!.. Да, так и есть!.. Худ. Л. Г. Кантор— «Дом Озета в Евпатории»... Худ. И. И. Чекмазов — «Феодосия», «Виноградники в Крыму», «Татарская деревня»... Смотрите попристальней... Формально в каждой из этих картин вы действительно находите здесь человека. Но... «по форме это правильно, а по существу издевательство»!..

Человек здесь выглядит жалким, пришибленным, каким-то замученным и засушенным...

Дальше идет «Старый мост» (худ. М. А. Фейгин), «Железная дорога» (худ. Л. З. Темклевский), «Ремонт рыбацкой лодки в Балаклаве» (худ. Г. А. Сретенский). Но ни моста, ни дороги, ни лодки вы там не обнаружите. А если бы вы еще попытались поискать здесь хоть какой-нибудь намек на человека, то вы бы выказали себя самым наивнейшим в мире суб'ектом!.. Ничего подобного там нет! Художники представляют себе советский Крым и Кавказ, как... пустыню.

Особенно в этом отношении отличился худ. В. Б. Бехтеев, осчастлививший выставку своими 4-мя пейзажами. Картина, например, называется у него «Туча в горах», но у зрителя создается от этой картины впечатление, что туча-то, собственно, находится не в горах, а... в голове художника!.. Сплошнейшее издевательство как над тучей, так равно и над рабочим зрителем!

Некоторые художники (Барто, Гранавцева и др.) дали на выставку «Аджарцев», «Еще аджарцев» и «Головы аджарцев». А худ. Кацман, так тот даже выставил, хоть и не плохо выполненный, портрет оперной артистки Азербайджана Шефкет-Ханум Мамедовой... Смотришь и недоумеваешь: к чему и для чего все это?..

Очень возможно, что все эти персонажи заслуживают того, чтобы их художники как-то отметили. Но какое это имеет отношение к здравницам СССР—остается абсолютно непонятным. Вернее, все это остается... на совести устроителей выставки.

Вообще на совести устроителей выставки остается многое. В частности, нам, например, известно, что художники Львов, Шегаль, Б. Яковлев, Рянгина и др. находятся сейчас в команди-

ровках далеко от Москвы. А между тем их работы (плохие и неплохие) выставлены на этой выставке (очевидно, без их согласия). Спрашивается: какое имел право кооператив «Художник» выставлять их имена на это позорище?..

Ведь, если у того или иного из этих художников, идущих в основном по правильному пути показа нашей советской действительности, был тот или иной срыв в работе, хотя бы в виде пассивно-созерцательного пейзажа (поскольку этот путь, конечно, нелегок), то совершенно неправильно выпячивать его, этот срыв, на выставке и показывать на основании этого срыва «лицо художника».

Впрочем, тут есть своя логика.

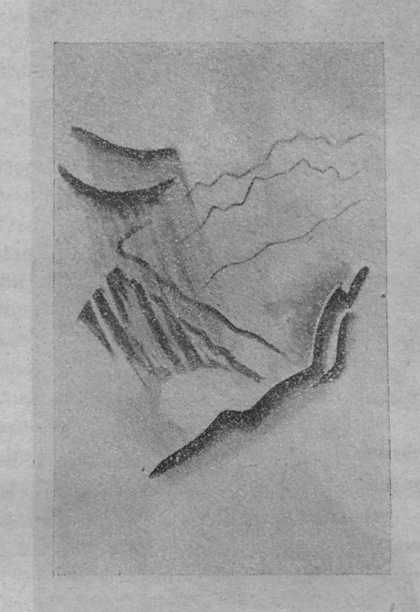
Выставка «Кавказ и Крым — здравницы СССР» на половину, если не на две трети, представлена старыми «зубрами» живописи — Кончаловским, Машковым, Лентуловым, Куприным, Штеренбергом. Так, например, если у каждого из выставленных художников имеется на выставке по три, по пять, максимум по семь, по десять картин, то у Кончаловского, Машкова и Куприна их насчитывается по полсотни, а у остальных — около этого. Размер полотен тоже самое заметно превалирует у них над полотнами остальных художников.

Стало-быть, выставка названа «Здравницей СССР» в расчете на неподготовленного зрителя и с целью... очковтирательства. На самом деле это есть выставка Кончаловских, Машковых, Куприных и им подобных.

И цель этой выставки хоть завуалирована, но вполне ясная: вот, дескать, смотрите, уважаемые граждане-зрители, — хоть, мол, и ругают старых, не желающих перестраиваться художников, а на самом-то деле — вон оно, что получается!.. Оказывается, мол, все остальные художники (молодые, т. е. и—о ужас!—ахровцы даже!),— все они идут по пути, начертанному Кончаловским, Лентуловым, Куприным, Машковым и Штеренбергом!.. Вот до чего, братцы, дело-то доходит!..

Если же взять все выставленные перечисленными выше «маститыми» вещи и посмотреть хотя бы только на их названия, то вас поразит чрезвычайная убогость их содержания и отсутствие хоть какой-нибудь социальной тематики, не говоря уже о том, что все эти вещи имеют такое же отношение к «Здравницам СССР», как, скажем, голое женское тело, «поданное» в эротическом направлении, к лозунгу «Физкультура — залог здоровья трудящихся»...

Вот, например, Машков. Читаем его надписи к картинам: «Вид на гору», «Вид с горы», «Вид» еще с чего-то. Кончаловский: «Беседка», «Казбек», «Казбек в 6 часов утра» (и, пожалуй, что в 8 час. вечера!)...



В. Г. Бехтеев — Туча в горах

Куприн: «Улица», «Улица», еще «Улица». «Море», «Море», еще «Море». Лентулов: «Море», «Море», «Набережная», «Набережная»...

Один только Штеренберг оказался находчивей, и «блестяще» вышел из этого положения. На большинстве своих картин он совершенно не поставил надписей. Дескать,—к чему они, эти надписи, когда и так всем ясно, что это «море», «море», и еще «море» или же—«улица», «улица» и еще «улица» (характерно, что среди выставленных им картин с надписями имеется именно «Море» и именно «Улица»)...

Такова вся выставка!

Чтобы нас не поняли, однако, неправильно, мы должны сказать, что можно рисовать и море и улицу и даже набережную (вообще, пейзаж), но, чтоб это все-таки — это требование нашего времени — было бы прежде всего социально насыщенно и политически злободневно. Давать же такие аморфные, пассивно-созерцательные, никого и ни за что не агитирующие пейзажики, это просто — уход художника от нашей действительности, это бегство художника в прошлое...

Ведь — тут надо прямо сказать — все эти пейзажи, которыми наводнена выставка «Кавказ и Крым — здравницы СССР» можно было преспокойнейшим образом писать и выставлять... еще задолго до советской власти. Стоило ли тогда жить и трудиться эти 14 лет революции, чтоб в результате дать вот эти пассивненькие, по существу дореволюционненькие пейзажики?!

Кооперативу «Художник» надо серьезно над этим призадуматься!

Если же его и эта выставка ничему не научит, то надо будет считать, что дело его совершенно безнадежно!..

Выставку эту нельзя инаеч назвать, как пособием для оппортунистов. А с такими вещами в наше время не шутят.

Тем более нельзя шутить с этими вещами именно сейчас, когда одновременно с этой позорной выставкой, Федерация советских художников совмими художественными организациями вместно с РАПХом, ОГИЗом, и другими учреждениями организовала в Парке культуры и отдыха прекрасную антиимпериалистическую выставку, на которой мы не видим ни Кончаловского, ни Машкова, ни Куприна, ни Лентулова, ни Штеренбурга, или говоря прямее,—на которой фактически отсутствует кооператив «Художник».



И. И. Машков — Вид с го ы на Сочи



П. Ф. Осипов — генеральный секретарь РАПХа

Первые шаги РАПХа

(Беседа с генеральным секретарем РАПХа П. Ф. Осиповым)

РАПХ — еще молодой отряд пролетарского изоискусства. Существует на фронте искусства лишь с 10 мая 1931 г. Но, несмотря на это, он уже успешно развернул большую работу, сводящуюся к основной цели — переводу советских художников на рельсы пролетарской идеологии.

Связывая свое творчество с интересами рабочего класса, РАПХ должен вести неуклонно большую работу по воспитанию пролетарских кадров изоискусства.

Консолидация пролетарских сил с каждым днем охватывает все большее и большее количество пролетарских художников крупных индустриальных центров. Создалась ассоциация пролетарских художников в Ленинграде. Создается в Иваново-Вознесенске, Ярославле и др. районах. Этот процесс консолидации происходит не только в РСФСР, но уже перекатывается в другие социалистические республики нашего Союза (Украину, Грузию). Мы уверены, что не в далеком будущем передовому отряду РАПХа придут на помощь новые, пролетарские отряды изоискусства.

Созданию РАПХа предшествовало решение ЦК ВКП(б) о картино-плакатной продукции, поставившее всерьез вопрос о повышении идеологического качества массовой продукции. Поэтому с первых шагов своей деятельности РАПХ считал своей задачей выполнение этого решения ЦК партии. И сейчас, когда со времени опубликования этого постановления прошло свыше 4 месяцев, необходимо вкратце подытожить результаты. Первое, что следует сказать в связи с реализацией решения ЦК ВКП(б),—это значительно повысившаяся требовательность к идеологическому качеству как со стороны издательств, так и со стороны самих художников. В частности, художники РАПХа во-время включились в работу по выполнению директив ЦК и дали целый ряд ценных произведений. Однако этого слишком мало. Необходимо более энергично выполнять решение ЦК партии, повышая идеологическое качество картино-плакатной продукции, ликвидируя отставание изоискусства от темпов социалистического строительства.

РАПХ первый на изофронте поставил задачу показать средствами изо социальные сдвиги, происходящие в нашей стране. Подготовка выставок «на штурм 2-й пятилетки», «социалистической индустриализации», «15-летие Красной армии»—все это задачи ближайшего времени. Однако было бы очень плохо, если бы РАПХ, ставя эти грандиозные задачи, в своей практической работе не отзывался на современные запросы соцстроительства, не связывался с пролетарскими массами. Не прошло и двух месяцев со дня организации РАПХа, как он внес значительное оживление на изофронте, добившись большой победы по реализации лозунга «Страна должна знать своих героев». Ко дню конституции СССР скульпторы РАПХа организовали в Парке культуры и отдыха Галлерею ударников. Выполненные в ударном порядке, качественно сравнительно хорошие скульптуры энтузиастов социалистической стройки подтвердили, что изоискусство, а в частности его наименее подвижной участок—скульптура, может не отставать от темпов социалистического строительства. Этот опыт перенесения показа лучших удар-

ников на площадь Парка культуры и отдыха, где сотни тысяч московских пролетариев будут видеть своих героев, не может быть сравниваем с обычным показом скульптуры в музеях.

Собственно, эти подвижные и новые методы работы, применяемые РАПХом, показывают нашим попутническим художественным организациям, как нужно проводить в жизнь решения ЦК партии. Разве это начинание в Парке культуры и отдыха можно сравнить с той формой показа, которую применил ОРС?

— Нельзя. Вместо того, чтобы перенести этот показ в гущу пролетарской массы, ОРС замкнулся в музее, думая, что этим обычным путем отдал долг изофронту и задачу разрешил. Здесь нет ничего, что говорило бы о перестройке работы по-новому. Больше того: в данном случае сказалось годами установившееся правило, что выставка скульптуры должна происходить именно в музее. Скульпторы РАПХа отбросили эти устоявшиеся старые методы и смело, по-новому разрешили вопрос об организации выставки не только тематически (показ ударников), но и в смысле внедрения ее в гущу пролетарской массы. С этой точки зрения победа наших скульпторов значительна, ибо она ставит перед художественными об'единениями в упор вопрос о перестройке своей работы по-новому. Последние решения июньского пленума ЦК ВКП(б) поставили перед РАПХ целый ряд задач. Обсуждая совместно с ВОПРА эти решения, мы выработали мероприятия, обеспечивающие активное участие в работе по художественному оформлению городов. Уже сейчас ведется работа художников—монументалистов-декораторов РАПХ и архитекторов ВОПРА по оформлению Москвы и, в частности, по окраске некоторых ее улиц.

Ведя упорную работу по консолидации пролетарских сил на изофронте, РАПХ выдержал борьбу с оппортунистическими установками «Октября» и чуждыми творческими и идеологическими установками теоретиков-искусствоведов. Благодаря упорной борьбе мы добились разоружения «Октября», пролетарские элементы которого частью влились, а частью вольются в РАПХ в ближайшее время. Однако на этом останавливаться не следует. Необходимо еще решительней бороться со всякими идеологически чуждыми установками и оппортунистическими элементами в изоискусстве. РАПХу как организации, доказавшей свою способность решительно бороться за консолидацию пролетарских сил, нужно энергичнее развертывать работу по воспитанию пролетарских сил; нужно еще беспощаднее бороться с явно правым и прикрывающимся «левой» фразой оппортунизмом, не ослабляя борьбы с правой опасностью в искусстве как основной.

Наряду с имеющимися достижениями мы допустили и целый ряд ошибок. Первая ошибка, которую следует признать, это то, что мы слишком затянули организацию РАПХа, в результате чего нас застало врасплох решение ЦК. Мы недостаточно энергично боролись с теми, кто тормозил создание пролетарской организации, кто вредил консолидации пролетарских сил на изофронте.

В частности, не было дано своевременно должного отпора в печати и Комакадемии явно оппортунистическим ошибкам «Октября». А выпуск платформы «Октября» нес еще большую путаницу.

Вторая ошибка—это то, что мы слишком слабо связаны с рабочими массами. Живем еще старыми формами связи с заводами и фабриками, гастролируя и делая эпизодические налеты без системы и органической связи с предприятиями. Не сумели опыт работы нескольких образцовых бригад художников на производстве распространить на другие предприятия.

Третья ошибка — это плохая работа с попутчиками. Вместо воспитательной работы и творческой критики мы часто допускали «глушение» попутчика, тем самым оттаскивая его от пролетарской организации. Администрирование и наклеивание всевозможных безапелляционных «кличек» не создавало действительных условий, способствующих идеологическому росту попутчика. В результате некоторые из попутчиков туго освобождались из-под буржуазного влияния. Не закрывая глаз, нужно прямо сказать, что в нашем творчестве мы еще не имеем действительно полного отражения происходящей в стране социалистической стройки.

В самом деле, разве наши художники отражают в достаточной мере социальные сдвиги нашей страны?

— К сожалению, нет!

До сих пор еще отсутствует подлинное отражение социалистической действительности в произведениях наших художников. Больше того: мы еще не сделали поворота, обеспечивающего создание условий, которые способствуют творческой работе. Некоторые товарищи еще увлекаются пустыми словами, декларациями и резолюциями, не подкрепленными делом. Необходимо быстрее переключиться на непосредственные творческие задачи, так как некоторое снижение качества художественных произведений мы имеем. Еще мало в нашем творчестве классовой заостренности и убедительности.

Наряду с борьбой за художественное качество, необходимо бороться с приспособленчеством и халтурой. Эти явления еще крепко сидят в художественно йпрактике, тем более, чт омы до сих пор не боролись с конкретными носителями этого зла. Нам предстоит разобраться, а... в особенности в искренности творчества того или другого художника, так как отсутствие искренности в художественных произведениях — явление недопустимое вообще, а в рядах РАПХа — в особенности. Отсюда естественный вывод — поднять на должную высоту нашу критику. Критика очень мало помогает художнику. Она в лучшем случае поверхностно критикует, а в худшем «глушит». РАПХу предстоит большая работа с попутчиками на изофронте. Прежде всего необходимо диференцировать попутнические ряды, устранив «суздальскую мазню», когда словом «попутчик» называют и нашего союзника и явно реакционного художника.

Нужно помогать близким попутчикам еще ближе подойти в своем творчестве к пролетарской организации и вербовать из их среды художников в РАПХ.

В связи с этим нам самим следует проделать большую работу по повышению теоретического уровня. И, наконец, развить в организации самокритику, помогая товарищам расти в их творчестве.

Участие художников
в реализации постановлений июньского пленума ЦК ВКП(б)

По инициативе Федерации, РАПХа и ИЗОГИЗА 27 июля было организовано собрание московских художников для выработки конкретных форм участия последних в выполнении постановлений июньского пленума о городском хозяйстве.

Докладчик Тоот ознакомил собрание с практическими мероприятиями, которые проводит в настоящее время Моссовет по художественному оформлению Москвы.

Характеризуя трудности, возникшие уже в первой стадии социалистического оформления Красной столицы, тов. Тоот сказал: — Все задачи требуют коллективной работы. Перевоспитывая и переквалифицируя на работе имеющиеся силы, надо создать коллективы специалистов. Надо стремиться к созданию при Моссовете постоянного художественного совета как руководящего центра по художественному оформлению города. Целесообразно было бы созданным коллективам художников комплексного типа, составленных из декораторов, скульпторов, архитекторов и живописцев, взять на себя шефство над отдельными кварталами.

— Московские художники недостаточно знакомы с техническими средствами и материалами, и поэтому они испытывают известные трудности при овладении техникой. Наша задача — создать образ улицы, которая воздействовала бы в определенном направлении. Успех в этой области надо будет рассматривать как серьезное политическое достижение. Дело идет не о том, чтобы придать Москве красивый облик. Она должна иметь вид социалистического города. Нельзя отрывать искусство от улицы. К работе по оформлению надо привлечь декораторов, графиков, монументалистов, скульпторов, станковистов.

Оформление политических кампаний и празднеств можно будет правильно поставить только тогда, когда удачно будет разрешена задача общего оформления города.

После доклада развернулись прения, показавшие живой интерес художников к конкретным задачам социалистического оформления города. Как видно ниже, выступавшие внесли не только весьма ценные предложения, но и подвергли серьезной критике различные элементы плана частичного оформления города Москвы.

Художник Смирнов. — Улица должна быть организована социалистически и планово. Немаловажную роль сыграет при этом планомерное распределение по кварталам и районам магазинов и других подобных им учреждений.

Каждая улица должна иметь свой специфический цвет, переулки — особый отличительный цвет. Акцентируя монумент, надо применять и фактуру. Краткие информационные надписи, политстэнды должны быть световыми по вечерам. Необходимо привлечь к делу оформления физиков и химиков и связаться для этого с ВАРНИТСО.

Архитектор Пустоханов. — Вопрос заостряется на окраске, но есть ряд не менее важных моментов в оформлении города. У нас совсем нет садово-парковой скульптуры. Аллея ударников является исключением. Надо привлечь специалистов по оформлению прудов, набережных, мест общественного пользования, стоянок для автомобилей, громкоговорителей и пр. Проблема оформления затрагивает очень много вопросов городского хозяйства. Все это надо учитывать при осуществлении плана. Например, при мощении улиц возникает много вопросов, которые нельзя игнорировать при художественном оформлении города.

Художник Петров. — Для успешности дела следует установить тесную связь художников с архитекторами. Рисунок, живопись, скульптура должны быть не только наряду с фото, но впереди их. Нужно устроить застекленные витрины для изопродукции. Необходимо привлечь к делу оформления широкую общественность заводов. Кроме того, надо заинтересовать этим делом также ЖАКТы и другие организации.

Художник Кибардин. — Вопрос об оформлении улицы надо увязать с вопросом о внутреннем оформлении жилища. То и другое может стать средством перевоспитания человека. Но прежде всего для успеха дела необходимо создать серьезную материальную базу. Московский совет должен бороться с разрозненными выступлениями отдельных учреждений при оформлении города. Нужно содействовать образованию добровольного общества друзей художественного оформления нового быта.

Архитектор Крестин. — Стоящая перед нами задача оформления Москвы имеет ряд опасностей. Например, можно при этом удариться в простое украшательство. Необходимо вести работы комплексными бригадами; необходима также углубленная проработка технических приемов, практикуемых за рубежом, в частности немецких. При оформлении парков работа цветовода должна быть увязана с работами организатора социально-бытовых элементов.

Художник Козлов. — Нельзя ограничиваться только обсуждением вопросов окраски. Надо придать Москве облик социалистического города. Политическая насыщенность должна достигаться средствами изобразительных искусств. Вместо реклам шин, галош и т. д. должны быть изображения идеологического порядка и за счет тех сумм, которые в настоящее время расходуются учреждениями на рекламу. Для дела оформления необходимо создать постоянные профессиональные кадры.

Художник Старков. — Необходимо предложить Рабису, Главискусству, Федерации, РАПХу, АХРу и другим организациям и учреждениям мобилизовать побольше сил на выполнение решения июньского пленума. И вообще надо подчеркнуть, что художественная общественность и ряд учреждений, имеющих непосредственное отношение к оформлению города, не проявили еще достаточной активности в этом деле. В срочном порядке следует решать вопрос о создании кадров.

Художник Невежин. — В решении поставленных задач важную роль играет правильная организация дела. Поэтому на организационную сторону необходимо обратить особенное внимание. Соответствующие учреждения должны пригласить художников для работы на началах контрактации. Художественные организации должны выделить

---

[1]) см. заметку Е. Загорской: «Художественное оформление Москвы» стр...

определенное число художников для оформительных работ, подумав хорошенько об их обеспечении. До сих пор работает небольшая группа партизанским образом. Надо разработать вопрос о выставке по оформлению города и точно выяснить материальную базу. Когда будут точно установлены средства на основные работы по оформлению города, тогда только можно с успехом разрешить вопрос о целесообразном использовании общественного актива.

Собрание постановило:

Организовать при правлении Федерации постоянный сектор по оформлению города Москвы для организационного и методического руководства художественными работами. Для опытной и научно-исследовательской работы, связанной с оформлением города, привлекать не только членов общества, но также и художников, стоящих вне об'единений. Поставить перед Моссоветом вопрос о создании постоянного художественно-политического совета с участием в нем представителей художественной и рабочей общественности. Просить Моссовет включить в число расходов на ремонт также и расходы на художественное оформление.

Создать постоянные кадры художников-оформителей города путем применения принципа контрактации.

Просит Моссовет тепеь же взять под непосредственный художественно-политический контроль оформления такие об'екты, которые имеют общегородское значение.

Установить связь с хозяйственными и общественными организациями, заинтересованными в оформлении. (ЖАКТы и другие).

Добиться, чтобы в дальнейшем художественно-архитектурные проекты отвечали бы общим принципам оформления города.

Предложить художественным обществам привлекать в порядке общественной нагрузки своих членов к выполнению задач по оформлению города, указанных в решении июньского пленума ЦК партии.

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА АХРа

„ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ РЕКОНСТРУКЦИЮ СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА“

РАБОТА ВЫСТАВКИ В СЕЛЕ ШУГУРОВО

В этом селе (Кузнецкий район, Средне-волжский край), являвшемся наиболее отсталым в районе в культурном отношении и с наименьшим процентом коллективизации, выставка была открыта 10 июня. Надо отметить, что Шагурово — первый пункт из посещенных выставкой, в котором обитает почти исключительно мордовское население.

Кроме обычных способов оповещения населения о прибытии выставки, на этот раз впервые были применены подворные пригласительные билеты. В день открытия были розданы через сельских исполнителей на село Шугурово 300 пригласительных билетов и по остальным селам по радиусу на 18 километров — более трех тысяч билетов. По 19 селам было расклеено 100 афиш. Для передачи билетов и афиш по селам были привлечены партийцы после собрания партячейки, на котором предварительно обсуждался вопрос о создании условий, наиболее благоприятствующих работе выставки. Школа коммунистической молодежи организовала пять бригад из учащихся, по два человека в каждой бригаде, для информации населения о выставке. Бригады очень успешно выполнили взятую на себя работу и были премированы выставкою в виде портретных зарисовок, которые после показа их на выставке переходят в собственность премированных товарищей.

В селе Шугурово была оформлена изогазета по материалам колхоза и единоличного сектора. Об этой газете местная партячейка дала хороший отзыв.

Работа выставки протекала особенно оживленно. Большой интерес у крестьян вызывали альбомы, рисунки и промышленные образцы текстиля, учебные сельскохозяйственные наглядные пособия, сельскохозяйственные плакаты и пр. Впервые наблюдалась большая повторность посещаемости, которая имела место как массовое явление. Колхозники и единоличники—среди них много женщин и стариков — приходили на выставку по два-три раза, и, несмотря на то, что в пригласительных билетах время работы выставки было обозначено с 8 утра до 8 вечера, на третий день масса повалила на выставку с 5 часов утра. Это явление замечалось во все пять дней, которые работала выставка в селе Шугурово. Нельзя не отметить еще одного факта, характеризующего большую заинтересованность крестьян экспонатами выставки: зрители задерживались иногда от 3 до 5 часов. И ни в одном пункте не было так много бесед руководителей выставки с колхозниками и единоличниками, как в этом селе. Беседы протекали очень оживленно и активно, причем **крестьяне выказывали особенный интерес к тому материалу в изогазете, который касался классовой борьбы в селе Шугурово, принявшей здесь острый и активный характер.** По инициативе выставки на третий день ее работы был вызван духовой оркестр суконной фабрики из села Литвино (в 18 километрах от Шугурово), и, хотя в этот день не было никакого праздника, все же большинство посетителей оделись по праздничному, особенно женщины. Присутствовавшие на выставке, районные работники с удивлением отмечали это необычайное для мордовцов явление: не в праздничный день итти в праздничных одеждах. В этот день на выставке было около шестисот человек. Можно было наблюдать редкие для этого села картины, когда сотни крестьян кольцом окружали художницу, делавшую зарисовку двух ударниц-колхозниц или набросок с прогульщика-колхозника для карикатуры. Вечером на открытом воздухе была показана кинокартина «Конница полей», причем предварительно было раз'яснено присутствующим краткое содержание картины. Зрителей не убавилось.

Почти в такой же массовый праздник превратилась выставка и в день ее закрытия — 14 июня, когда несколько сот крестьян — молодежи и взрослых — после бесед и осмотра выставки долго не расходились.

Длительная и небывалая задержка массы крестьян на выставке при ее закрытии подала мысль районным работникам о том, чтобы использовать это собрание для митинга, на котором заострить вопрос о связи с выставкой, о классовой борьбе в селе Шугурово. Митинг не удался по той причине, что запоздали местные работники, которые должны были на нем выступать, и значительная часть крестьян уже разошлась к моменту их приезда. А этот митинг был бы очень необходим для отпора кулацкой агитации среди бедняцких и середняцких масс Шугурово.

Выставку посетило 2634 человек, из них 581 колхозник, 1346 единоличников, 27 рабочих и 534 учащихся. Из 34 экскурсий, побывавших на выставке, 10 были из разных мест района с расстоянием от села Шугурово до 18 километров.

ПРИЕЗД в СССР художника Гартфильда

В Москву недавно приехал известный германский художник-монтажист Джон Гартфильд. Являясь членом Германской коммунистической партии, тов. ГАРТФИЛЬД уже в течение 14 лет работает в качестве художника в различных революционных и коммунистических изданиях, главным образом, в области фотомонтажа. Его заслуга заключается в том, что он в своих работах блестящим образом использует фотомонтаж, как оружие в классовой борьбе. Применяя фотомонтаж в целях коммунистической агитации и пропаганды, тов. ГАРТФИЛЬД доказал возможность достижения больших успехов в области воздействия на массы путем художественно-идеологической организации документального фотографического материала. Избирательные плакаты, листовки, фотомонтажные иллюстрации тов. ГАРТФИЛЬДА можно считать образцами художественного оформления агитационной литературы.

Тов. ГАРТФИЛЬД намерен выполнить в Москве несколько больших работ: по поручению издательства «Нейер дейтчер ферлаг» он должен приготовить две книги — о Красной армии и о первой и второй пятилетке; подготовить для Вены выставку: «Мы строим социализм». Кроме того, в Музее революции тов. ГАРТФИЛЬД работает по подготовке выставки «Империалистическая война и Февральская революция» и подготовляет также выставку своих собственных работ в одном из крупных заводских предприятий Москвы.

24 июля тов. ГАРТФИЛЬД прочел в Политехническом институте доклад на тему «Фотомонтаж как оружие в классовой борьбе». На этом докладе было выставлено большое число фотомонтажных работ тов. Гартфильда, в том числе и обложки на немецких изданиях советских писателей — «Цемент» Гладкова и «Тихий Дон» Шолохова.

МОСКВА

Смотр самодеятельного искусства

Как показал опыт, самодеятельное изоискусство, являясь ценнейшим оружием в борьбе за социалистическое строительство, используется в практической массовой работе в недостаточной степени, а подчас неумело или явно ошибочно. Работа передовых изокружков и агитационных изобригад учтена крайне слабо. Руководство таким мощным массовым движением, как художкоровское, также поставлено неудовлетворительно. Это же в равной мере следует сказать и о движении художников-рабочих и колхозников. Практика последнего года изобилует рядом прорывов в оформлении массовых демонстраций и политкампаний. Отсутствие единого руководства, мало налаженный учет и ряд других существенных недостатков тормозят развитие самодеятельного искусства, которое должно сыграть в дальнейшем колоссальную роль в борьбе за выполнение промфинплана и за осуществление пятилетки в 4 года.

Учитывая все это, сектор искусства НКПроса РСФСР к началу ноября с. г. подготовляет смотр самодеятельного искусства.

Смотр имеет целью выявить характер и степень участия изокружков, фотокружков и изобригад в обслуживании сентябрьского обращения ЦК ВКП(б) о борьбе с прорывами на предприятиях, в совхозах, колхозах, МТС, на железных дорогах, водном транспорте и т. д.; в борьбе за укрепление обороноспособности СССР; в борьбе за сплошную коллективизацию сельского хозяйства и ликвидацию на этой базе кулачества как класса; в постановке интернационального воспитания; в борьбе за реконструкцию быта и др.

Указанные общие цели смотра, определяя характер построения выставки, позволят всесторонне выявить все наличные формы и методы изоработы в клубе, избечитальне, красном уголке, цехе, общежитии, на демонстрации, при оформлении площадей, садов и т. п. Сюда войдут рисунки в стенных и многотиражных заводских и совхозных газетах, плакаты, оформление агитповозок, трибун; оформление черных и красных досок, эскизы или фотографии с оформлением клубных, заводских и колхозных зданий и самодеятельных постановок.

На выставке намечаются отделы по различным темам, материалы которых должны показать программы и методы работ изокружков и агитационных изобригад. Для этого следует представить в плакатной форме общие сведения об имеющихся установках у кружков и бригад, сведения о составе кружковцев, бригадиров и кружководцев, общественную и политико-просветительную работу изорганизаций.

Общей республиканской выставке, смотру должны предшествовать выставки в краевых, областных и районных центрах. На этих выставках производится специальным жюри отбор наиболее ценных экспонатов, а также проводятся конференции, доклады и диспуты по вопросам самодеятельного изоискусства. Выставки на местах предполагается организовать с таким расчетом, чтобы все экспонаты и материалы, предназначенные для общереспубликанского смотра, назначенного в Москве на 7 ноября с. г., были собраны в Москве не позже 15 октября.

Одновременно с открытием в Москве смотра самодеятельного изоискусства там же будет созвана первая всесоюзная конференция по изоискусству. К открытию выставки приурочивается издание ряда методических пособий и массовой литературы по изобразительному искусству. Весь материал, который будет представлен на выставку в Москву, послужит для создания будущего музея самодеятельного изоискусства.

Лучшие изокружки и изобригады будут премированы, также подлежат премированию отдельные кружководы и кружковцы.

Все организации и учреждения, заинтересованные в устройстве этого смотра, должны принять самое активное участие в организации всех подготовительных работ как в центре. так и на местах.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МОСКВЫ

Москва в своем внешнем облике имеет все недостатки больших капиталистических городов и ни одного из достоинств, характеризующих ее роль в жизни первого в мире социалистического государства.

До сего времени вся работа по оформлению столицы фактически велась двумя-тремя работниками отдела благоустройства МКХ. В результате непривлечения к этому делу широкой художественной общественности оформление Москвы за последние три года свелось к установке мемориальных досок и случайных памятников, вроде «Изобретателя» Андреева у Крестьянской заставы или группы фонтанных купидончиков под названием «Советские ребята» Жукова. Существующие памятники выдающимся личностям трактованы идеалистически, вне связи с породившими их социально-экономическими условиями. У нас совершенно нет памятников массе, коллективу, великим боевым кампаниям, проведенным пролетариатом и вписанным в историю.

Только на 14-м году революции вопрос о художественном оформлении Москвы выходит из стадии кабинетных изысканий и начинает проводиться в жизнь. Моссовет привлекает ряд советских художников и архитекторов к участию в художественной перелицовке улиц и площадей Москвы. Улицы: Сретенка, Арбат, Тверская, Кузнецкий Мост и улица Дзержинского—магистраль—площадь Свердлова, Моховая, Волхонка, кольцо «Б», Большая Дмитровка—намечены к оформлению в первую очередь. Арбат предполагается оформить по проекту братьев Стенберг, Тверскую, Кузнецкий Мост, ул. Дзержинского и Сретенку — по проекту немецкого архитектора Лестикова. Магистраль—площадь Свердлова — Волхонка — оформляется по проекту художников-монументалистов Одинцова и Иванова. Кольцо «Б» и Большая Дмитровка — по проекту бригады художников Парка культуры и отдыха. В первую очередь будут оформлены вывески, витрины и окна магазинов, затем будет проведена окраска домов.

Оформление Москвы представляет большие трудности вследствие хаотической планировки ее центральных улиц. Комплексное оформление красной столицы необычайно усложняется еще тем, что приходится считаться с известной частью памятников, оставшихся от прошлых эпох и совершенно чуждых современности.

Ближайшее оформление всех улиц будет разрешено в пределах современных технических возможностей. Моссовет принимает все меры для того, чтобы привести пролетарскую столицу в образцовый порядок.

На оформляемых улицах вывески торгово-рекламного характера будут заменены стандартными надписями, витрины должны быть превращены в объемно-пространственные плакаты. На Кузнецком Мосту витрины должны быть использованы не для выкладки перьев, резинок, чернил и прочих вещей, а исключительно для устройства выставки социалистического строительства. Из основных радиальных улиц — Лубянка, Сретенка, Тверская, Мясницкая — каждая должна иметь свою гамму. Уличное освещение предлагается устроить по типу Запада и Америки, где пользуются так называемым «новым светом». Для усиления освещения улиц предполагается использовать оставшиеся церкви и колокольни, путем установки на них прожекторов и бегущих световых реклам.

По проекту братьев Стенберг, основной принцип оформления улицы должен итти по линии организации света. Поэтому они и предлагают все дома на Арбате выкрасить в серый цвет, а окна, рамы и двери — в черный цвет.

Е. ЗАГОРСКАЯ

Спящий просыпается

(Сектор пространственных искусств ГАИСа)

В секторе пространственных искусств ГАИСа с прошлого года наметился прорыв. Летучие бригады, обследовавшие работу всех секторов ГАИСа, констатировали, что сектор пространственных искусств вполне оправдал свое сокращенное название СПИ, · и вся его работа характеризуется спячкой, сонными темпами.

На последнем производственном совещании сектора было установлено, что причиной замедленных темпов являются организационные недочеты. В секторе—18 групп, в которых работают только 26 человек, т. е., примерно, на каждую группу приходится один с четвертью сотрудник. Многие сотрудники одновременно работают в нескольких группах. Существует параллелизм с работой других секторов. Музейная группа СПИ разрабатывает те же темы, что и кабинет примитивного искусства. Такие совпадения в работе сектора не единичны и свидетельствуют о неправильном методе.

В последнее время в работе сектора наметился некоторый, правда, еще довольно робкий, перелом к лучшему: заканчивается большая работа по составлению учебника истории искусств для вузов, сдан в печать сборник о рабочих клубах, готовится к печати сборник о труде.

Сектору необходимо уточнить свои производственные планы, вынести доклады из стен Академии на фабрики и заводы, вовлечь в их обсуждение широкую рабочую общественность и взять твердый курс на бригадный метод работы.

Необходимо связаться с РАПХом, с рядом художественно-исследовательских учреждений.

Основной недостаток в работе СПИ — политика малых дел — должен быть изжит, и работа сектора должна впредь итти по широко разработанному плану в тесной связи с рабочей общественностью и под ее контролем.

Художественный контроль над массовой посудой

В массовой посуде наших старых фабрик нет четких и правильных пропорций, нет целесообразности — над ними не было художественного контроля.

Обновление посуды идет теперь не только в отношении рисунка, но и в отношении форм, которые должны отвечать требованиям социалистической действительности.

Художественное бюро Института силикатов по заданию Центрального фарфоротреста проделало под руководством проф. А. Филиппова большую работу по изучению форм хозяйственной и бытовой посуды и выработало несколько типов новой посуды, гигиеничной и недорогой, без нелепостей и широкой роскоши, без позолоты и рельефных украшений. Основная задача, разрешенная бюро, — доведение хрупкости посуды до наименьшего предела.

В виду закрытия художественного бюро Института силикатов результаты его изысканий в указанной области переданы Государственной академии искусствознания (сектору пространственных искусств Академии), которая в ближайшем времени выпустит по этому вопросу коллективный сборник.

ПОПРАВКА

В № 5 журнала «За пролетарское искусство» в заявлении художника Лавинского на IV пленуме центрального совета АХР в третьем абзаце второй колонки (стр. 26) в фразе «надо сказать, что уже в ЛЕФ я не входил, я уже там был на распутьи, вкралась опечатка. Вместо «ЛЕФ» следует читать «РЕФ».

ПОСЛЕДНИЙ ПРИЮТ

Зарисовка Кукрыниксов



1. Женолюбив не по годам,
Он много лет, с эпохой споря,
Изображает голых дам
(Как пейзажист — на́ фоне моря).

2. «Пейзаж» завклубу показав,
Он говорит: «Тела не плохи»...
Но возразил стыдливо зав:
— Стиль этих дам — не стиль эпохи...

3. «Что ни заказчик — то каприз».
Он — в ИЗОГИЗ. Развязка та же:
«Не разобрался» ИЗОГИЗ
В многозначительном пейзаже.

4. Он впал в отчаянье. Но тут
(Без исключений нету правил)
«Художник» кстати предоставил
Нагим красавицам приют.

Зав. редакцией **Л. Четыркин** Техред. **А. Сахноз** Сдано в набор 27/VII-31 г. Подписано к печати 20/IX-31 г.
2 печатн. листа. Плотность шрифта 120.000 зн. Статформат 62×88

Уполномоченный Главлита № Б—10771 Изогиз № 2620 Зак. № 1915. Тираж 10.000 экз.

Типография газеты „Правда". Москва, Тверская, 48.

Рабочий зритель

об

антиимпериалистической выставке

Антиимпериалистическая выставка, находящаяся в Парке культуры и отдыха, привлекает большое количество посетителей, главным образом, рабочих. Рабочие зрители оставляют свои впечатления от выставки. Таких записей на выставке имеется уже свыше 3000. Во всех этих записях одобряется идея организации антиимпериалистической выставки и указывается на то, что эта выставка, ярко рисуя ужасы прошлой империалистической войны и подготовку капиталистами новой войны и интервенции против СССР, хорошо агитирует за защиту Советского Союза от нападения империализма.

Вот несколько наиболее характерных отзывов зрителей:

«Общее впечатление от выставки очень хорошее, она показывает жизнь рабочих у нас и у капиталистов и как капитал готовит интервенцию на СССР. Осмотрев выставку, приходишь к заключению, что капитал готовит войну, нам же нужно готовить оборону».

Каменщик.

«Выставка помогает разобраться в действительных причинах прошлой мировой войны и для кого она была нужна. Все это хорошо показано на экспонатах и в ярких цитатах. Необходимо было бы более резко показать Советский Союз как фактор мира, и тогда агитация была бы более яркой. Очень хорошо показано послевоенное восстановление хозяйства в СССР».

Рабочий.

«Выставка производит громадное впечатление на зрителя показом актуального и в то же время художественного материала. Все отделы выставки отличаются хорошей подробностью материала и художественным качеством».

Рабочий.

«Экскурсия в составе 7 человек Консервного завода нашла, что выставка, посвященная антиимпериалистическому дню, сделана очень удачно. Отдельные эпизоды очень хорошо агитируют и призывают на защиту СССР. Наиболее удачными находим отдел безработицы и кризиса за границей. Выставку считаем необходимым распространить и использовать ее по СССР. В Москве выставку необходимо сохранить до конца сезона».

Экскурсия рабочих
Консервного завода.

«Выставка дает очень яркий пример антисоветской агитации буржуазии, с которой рабочий и крестьянин справляются очень умело и быстро побеждают».

Слесарь завода АМО.

«Революционное станковое искусство действительно начинает переключаться на темы дня. В этом я действительно убедился, придя на выставку. Выставка, безусловно, произведет впечатление в рабочих клубах».

Рабочий завода «Авиаприбор».

«Впечатление от выставки очень хорошее. Самое лучшее, что я видел в этой области. Выставку необходимо превратить в постоянную».

Рабочий-выдвиженец.

«Выставка дает полное понятие о сущности войны, возможной только при капиталистическом строе. Выставка ясно показывает, что существует военная опасность и что нужно каждому сознательному пролетарию к ней быть готовым».

Токарь Нижегородского
завода им. Ульянова.

«Общее впечатление от выставки осталось хорошее, последовательность уголков помогает созданию чего-то цельного, является схемой для построения доклада получше всяких тезисов. Выставка, безусловно, агитирует за защиту Советского Союза.

«Наиболее удачные отделы, это — гражданской войны, затем хозяйственного восстановления. Тем шире можно углубить агитацию за защиту СССР, чем больше широкие массы будут видеть как ужасы войны, так и грандиозное строительство. Я считаю, что посылку выставки по СССР можно было бы только приветствовать».

Студентка-колхозница.

«Впечатление от выставки великолепное. Увидел тут много лиц и портретов, которые пытался видеть давно. Выставка не только агитирует, но показывает правду».

Красноармеец-хлебопашец.

«На выставке я увидел злейших врагов рабочего класса, которые пытаются затопить в крови рабочих и пролетариев всего мира, но это не удастся».

Крестьянин.

«Выставка хорошо показывает этапы империалистической и гражданской войн и революционное движение пролетариата. Направить ее в рабочие клубы».

Военнослужащий-крестьянин.

«Я был на выставке с 8-летним ребенком. Ему выставка дала очень много фактов и он узнал много нового. При устройстве следующих выставок прошу учитывать мнение ребят и повести с ребятами работу».

Рабочий.

«Выставка знакомит с происходившими зверствами во время империалистической войны, также показывает подготовку новой войны».

Счетовод СельПО—крестьянин.

«Впечатление от выставки удовлетворительное, она в полной мере агитирует за защиту Советского Союза от интервенции».

Экскурсия рабочих-металлистов.

«Впечатление от выставки осталось очень хорошее».

Наборщик.

«Общее впечатление от выставки хорошее».

Рабочие—слесарь и токарь.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

Под редакцией: А. А. Антонова, М. В. Борзятова, А. А. Вольтера, Л. П. Вязьменского, Т. Г. Гапоненко, Ф. Д. Коннова, А. Д. Кузнецовой, П. Ф. Осипова, А. П. Северденко, Я. И. Цирельсона, Л. О. Четыркина

Цена 50 коп.

ЖУРНАЛ БОРЕТСЯ:

ЗА идеологически насыщенное, боевое, партийное, массовое, классовое пролетарское искусство, всей силой своих изобразительных средств ведущее борьбу за социалистическое строительство, ударничество, большевистские темпы, культурную революцию и социалистический быт.

ЗА сплочение рядов пролетарских художников в борьбе за генеральную линию партии в социалистическом строительстве и в искусстве.

ЗА диалектический материализм в искусствоведении.

ЗА сплочение всех революционных художников вокруг задач социалистического строительства и борьбы за пролетарское искусство. За перевоспитание попутнических групп и превращение их в союзников пролетариата.

ЗА массовое самодеятельное искусство— базу пролетарского искусства.

ЗА привлечение широких масс рабочих и колхозников к обсуждению важнейших задач и мероприятий на фронте искусств, для обсуждения и оценок проектов, выставок, отдельных художественных произведений и предметов художественного оформления быта.

ЗА ознакомление широких масс трудящихся с искусством народов СССР. За интернациональную связь революционных художников всего мира.

ПРОТИВ правой опасности и „левого" оппортунизма в теории и практике искусств.

ПРОТИВ чуждой идеологии и чуждой творческой практики. Против всех оттенков формализма, самодовлеющего эстетизма, пассивизма. Против техницизма и подмены идеологического техническим. Против некритического следования образцам прошлого и современного буржуазного искусства.



Журнал уделяет особое внимание конкретной критике художественных произведений, руководству изокружками, художниками-самоучками и изорабкорами.

ОБЪЕМ ЖУРНАЛА—4 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТА.

Каждый номер журнала богато иллюстрируется и имеет цветную вкладку.

Подписная цена: на год—5 руб., на 6 мес.—2 р. 50 к. на 3 мес.—1 р. 25 к. (подписка принимается на второе полугодие).

Подписка принимается: Подписку и деньги направлять во все местные отделения и магазины Книгоцентра на местах, их уполномоченным и в местные почтовые отделения.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1931 ГОД